

Das Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst am Werke P. B. Shelleys.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

ERNST HAPPEL
aus Marburg.



MARBURG 1937

DISSERTATIONS-VERLAG G. H. NOLTE DUSSELDORF

Als Dissertation angenommen am 10. April 1937

Berichterstatter: Prof. Dr. Deutschbein
Prof. Dr. Schür r

Tag der mündlichen Prüfung: 14. April 1937

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Dekan: Dr. phil. Ta e g e r



DEM ANDENKEN MEINES VATERS!

INHALTSÜBERSICHT

Aufriß

Erfahrung der Wirklichkeit in der Form objektivierter Erfahrung des eigenen Selbst	1
Shelleys Wirklichkeitserfahrung in ihrer Lebensfremdheit	2
Shelleys Wirklichkeitserfahrung in ihrer rein antizipierenden Form	4
Shelleys Wirklichkeitserfahrung in ihrem Auftrieb zur Höhe	7
Shelleys Wirklichkeitserfahrung in ihrem Ganzheits- und Vollkommenheitsstreben	8
Shelleys Wirklichkeitserfahrung in ihrem sittlichen Ordnungswillen	8
Shelleys Wirklichkeitserfahrung in ihrer Tendenz alles Grob-Materielle ins Medium des Atmosphärischen aufzulösen	9

Verteidigung der Dichtkunst 11 (Defence of Poetry)

Der empirische Idealismus (Berkeley) als Philosophie einer reinen Innen-Kunst	11
Imagination als Schöpfermacht der Innen-Kunst	13
Die Umkehr im Verhältnis: Außenwelt-Innenwelt	17
Unmittelbar-leibhafte Gegenwart (Presence) der Innenwelt in der Sprache	18
Imago = Image oder Inbild als künstlerische Inkarnation des geistigen Prinzips (Spirit)	20
Inbildschaffen in seiner Abhängigkeit vom Dämonischen	22
Das Schöne, Wahre, Gute und ihre Teilhabe an der universalen Ordnung	25
Selbstentgrenzung (Ekstasis) als Erlebnis- und Schaffensweise	27
Selbstentgrenzung schafft aus Einsamkeit	28
Selbstentgrenzung schafft den Weg zum Anderen und so zur Liebe	29
Selbstentgrenzung schafft das Gute	31
Selbstentgrenzung schafft das Gefühl von geläuterter, innerer Reinheit (Katharsis)	32
Selbstentgrenzung schafft Steigerung der Gefühle d. h. Freude	33
Der Schleier (Veil)	34

Über die Liebe (On Love) 41

Shelleys reiner Eros, unerfüllt im anderen Menschen, allein erfüllt in der Natur	41
Drei Fragmente über die Schönheit (Three Fragments on Beauty)	48

Der Ausdruck der Schönheit in dem Phänomen der Spiegelung . . .	48
Der Ausdruck der Schönheit in jeder Form der Bewegung . . .	51
Der vollendete Ausdruck der Schönheit im Selbsterlebnis des schaffenden Künstlers	55
Synthese	60
Schlußworte	64

LITERATUR-VERZEICHNIS

Ausgaben:

1. The Complete Works of P. B. Shelley. Newly ed. by Roger Ingpen and Walter E. Peck in 10 vols. London, New York, Vols. 1—III 1927; vols. IV—V 1928; vol. VI 1929; vol. VII 1930; vols. VIII—X 1926.
2. The Complete Poetical Works of P. B. Shelley. Ed. by Th. Hutchinson London, Oxf. Univ. Press 1929.
3. The Poetical Works of P. B. Shelley. Ed. by Buxton Forman. 5 vols. London, New York 1892.
4. Shelley's Literary and Philosophical Criticism. Ed. with an Introduction by John Shawcross. London 1909.
5. The Works of George Berkeley. Ed. by A. C. Fraser. 4 vols. Oxf. 1901.
6. George Berkeley. Philos. Bibl. Bd. IV: Principles of Human Knowledge; Bd. V: Three Dialogues between Hylas and Philonous. Leipzig 1913.
7. S. T. Coleridge, Biographia Literaria. Ed. by J. Shawcross. 2 vols. Oxford 1907.
8. W. Drummond, Academical Questions. London 1805.
9. W. Godwin, Enquiry concerning Political Justice. London 1798.
10. Goethes Werke. Weimarer Ausg.
11. Hölderlins Werke. Hrsg. v. W. Vesper. Leipzig, Ph. Reclam jun.
12. The Poetical Works of Keats. Ed. by H. Buxton Forman. Oxf. Univ. Press 1925.
13. J. Ruskin, Modern Painters. London 1898.
14. A. Schopenhauers sämtliche Werke. Hrsg. v. Grisebach. Leipzig 1891 und später.
15. The Works of W. Shakespeare. Globe Edit. London 1930.
16. The Poetical Works of W. Wordsworth. Ed. by Th. Hutchinson. Oxf. 1907.
17. Meister Eckeharts Schriften und Reden. Hrsg. v. H. Büttner. Jena 1921.

Literatur.

18. Ackermann, R., Shelley, der Mann, der Dichter, seine Werke. Dortmund 1906.
19. — Quellen, Vorbilder, Stoffe zu Shelleys poetischen Werken. Zwei Münchener Beitr. Erlangen und Leipzig 1890.
20. Allen, L. H., Die Persönlichkeit P. B. Shelleys. Leipz. 1907.
21. Arnold, M., Essays in Criticism. London 1907.
22. Asanger, P., Shelleys Sprachstudien. Diss. Münster 1901.
23. Banerjee, J., Philosophy of Shelley. Calcutta Review 1930.
24. Bagehot, W., Estimations in Criticism. Vol. 1: P. B. Shelley. London 1908.
25. — Literary Studies. London 1919.
26. Bald, M. A., The Psychology of Shelley. Contemp. Rev. Mar. 1927.
27. Biese, A., Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten. Leipz. 1926.
28. — Philosophie des Metaphorischen. Leipz. und Hamb. 1893.
29. Binding, R. G., Hinweis auf die menschliche Gestalt. Aus 'Das Innere Reich' Jg. 1936.

30. Binding, R. G., Inhalt u. Schönheit des Werkes von G. Kolbe. Bln. 1933.
31. Blunden, E., Shelley and Keats: As they struck their Contemporaries. London 1925.
32. Brandt, H., Das protestierende Element in der Dichtung Shelleys. Sprache und Kultur der germ. und röm. Völker. Angl. Reihe Bd. XVII.
33. Brett, G. S., Shelley's Relation to Berkeley and Drummond. Univ. Coll. Toronto 1931.
34. Bradley, A. C., Shelley's View of Poetry. Oxf. 1909.
- 34a. — Oxford Lectures on Poetry. London 1934.
35. Campbell, O. W., Shelley and the Unromantics. London 1924.
36. Carpenter, E., and G. Barnefield, The Psychology of the Poet Shelley. London 1925.
37. Cassirer, E., Das Erkenntnisproblem. 2. Bd. Berlin 1907.
38. Chevrillon, A., La Nature dans la Poesie de Shelley. Etudes Anglaises. Paris 1901.
39. Clutton-Brock, A., Shelley, the Man and the Poet. New York 1922.
40. Deutschbein, M., Das Wesen des Romantischen. Köthen 1921.
41. — Romantisch und Romanesk. Britannica, Festschrift für M. Förster.
42. — Handbuch der Englandkunde. Bd. 1, S. 39 ff. Frankfurt 1929. Leipz. 1929. S. 218 ff.
43. — Neuenglische Stilistik. Leipzig 1932.
44. — System der neuenglischen Syntax. Leipzig 1926.
45. — Mutschmann-Eicker, Handbuch der englischen Grammatik. Leipzig 1931.
46. Deutschbein, M., Festschrift für. Leipzig 1936. Daraus:
 1. Azzalino, W., Stilistische Analysen von Gedichten. S. 121 ff.
 2. Haferkorn, R., Zum Begriff des Sentimentalen. S. 109 ff.
 3. Heuer, H., A Grammarian's Funeral. S. 144 ff.
 4. Havers, W., Zum Ursprung der sogenannten etymologischen Figuren. S. 1 ff.
47. Dillon, E., Shelley's Philosophy of Love. London 1888.
48. Diltthey, W., Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1922.
49. Dowden, E., The Life of P. B. Shelley. London 1886.
50. Droop, A., Die Belesenheit Shelleys. Diss. Jena 1906.
51. Druskowitz, H., P. B. Shelley. Berlin 1884.
52. Ebbinghaus, W., Das aesthetische Einheits- und Vollkommenheitsproblem bei Shelley. Diss. Marburg 1931.
53. Elliot, G. R., How Poetic is Shelley's Poetry? Mod. Lang. Assoc. Publ. Vol. XXXVII. Jg. 1922.
54. Ellis, F. S., A Lexical Concordance. London 1892.
55. Elsner, P., Shelleys Abhängigkeit von W. Godwins Political Justice. Diss. Berlin 1906.
56. Engel, E., Deutsche Stilkunst. Leipz. 1931.
57. Fehr, B., Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin 1923.
58. — Englische Prosa. Leipzig 1927.
59. — Expressionismus in der neuesten englischen Lyrik. Britannica, Festschrift für M. Förster. Leipzig 1929 S. 267 ff.
60. Flemming, W., Der Wandel des deutschen Naturgefühls. Halle 1931.
61. Fowler, H. W., Dictionary of Modern English Usage (DMEU).
62. Gingerich, S. F., Shelley's Doctrine of Necessity versus Christianity. Mod. Lang. Assoc. Publ. Vol. XXXIII. Jg. 1916.
63. Gundolf, F., Romantiker. Berlin 1931.
64. Gutzkow, K., Gesammelte Werke Bd. 9: Öffentliche Charaktere. 1837.
65. Heidegger, M., Hölderlin und das Wesen der Dichtung. Münch. 1937.
66. Herford, C. H., The Age of Wordsworth. London 1930.
67. Heyer, R., Der Mensch und die Wirklichkeit. Kölnische Zeitung, Kulturbeilage XII. 21. 3. 1937.

68. Hogg, Th. J., *The Life of P. B. Shelley*. London 1858.
69. Hörr, L., *Aufklärerische und romantische Züge im Werke von P. B. Shelley*. Diss. Gießen 1934.
- 69a. Hughes, A., *Shelley. Poetry & Prose with Essays by Browning, Bagehot, Swinburne*. Oxford 1931.
70. Hüscher, H., *Studien zu Shelleys Lyrik*. Leipz. Beitr. z. Engl. Phil. Bd. 1, Leipzig 1919.
71. — *Über Eigenart und Ursprung des englischen Naturgefühls*. Britannica, Festschrift für M. Förster. Leipzig 1929.
72. Ingpen, R., *Shelley in England*. London 1917.
73. Jeaffreson, J. C., *The Real Shelley*. London 1885.
74. Joachimi, M., *Weltanschauung der Romantik*. Leipzig 1905.
75. Kassner, R., *Von der Einbildungskraft*. Leipzig 1936.
76. — *Englische Dichter*. Leipzig 1920.
77. Klages, L., *Vom Wesen des Rhythmus*. Kampen 1933.
78. — *Vom kosmogonischen Eros*. München 1922.
79. Kluckhohn, P., *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrh. und in der deutschen Romantik*. Halle 1922.
80. — *Die deutsche Romantik*. Leipzig 1924.
81. Könitzer, F. W., *Hölderlin, ein Schicksal in Deutschland*. Oldenburg 1934.
82. — *Die Bedeutung des Schicksals bei Hölderlin*. Würzb. 1932.
83. Koszul, A., *La Jeunesse de Shelley*. Paris 1910.
84. Lichtenberg, A. M., *Die Bedeutung des Musikalischen für die aesthetische Einfühlung in P. B. Shelleys Lyrik*. Diss. Marburg 1935.
85. Liedtke, H., *Shelley — durch Berkeley und Drummond beeinflusst?* Diss. Greifswald 1933.
86. Lipps, Th., *Aesthetische Einfühlung*. Zeitschr. f. Psych. u. Phys. d. Sinnesorgane. Leipzig 1900.
87. Maurer, O., *Shelley und die Frauen*. Diss. Tübingen 1904.
88. Maurois, A., *Ariel ou la Vie de Shelley*. Paris 1923.
89. Masson, D., *Wordsworth, Shelley, Keats*. London 1874.
90. Madariaga, S. De, *Shelley and Calderon*. Oxford, Clar.-Press 1920.
91. Medwin, Th., *The Life of P. B. Shelley*. (Rev. Life of Shelley, ed. by H. Buxton Forman,) Oxford 1913.
92. Metz, R., *George Berkeley, Leben und Lehre*. Stuttg. 1925.
93. Meyer, H., *Rousesau und Shelley*. Diss. Halle 1934.
94. Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie*. Leipzig, Ph. Reclam jun.
95. Nohl, H., *Stil und Weltanschauung. Typische Kunststile in Dichtung und Musik*. Jena 1920.
96. — *Die aesthetische Wirklichkeit*. Frankfurt 1936.
97. — *Besprechung in der Frankfurter Zeitung von C. Limpert*. 11. Dez. 1936.
98. Oertel, H., *G. Berkeley und die engl. Literatur*. Stud. z. engl. Phil. Bd. 53. Halle 1934.
99. O' Sullivan, I., *Shelley und die bildende Kunst*. Diss. Freiburg 1927.
100. Otto, R., *Das Heilige*. Gotha 1927.
101. — *Westöstliche Mystik*. Gotha, 1929.
102. Peacock, T. L., *Memoirs of Shelley*. Ed. by Brett-Smith. Oxf. 1909.
103. Peck, W., *Shelley. His Life and his Work*. London 1927.
104. Petersen, J., *Die Wesensbestimmung der Romantik*. Leipzig 1926.
105. Pfannenbergl, I., *G. Berkeley und die englische Romantik*. Diss. Freiburg 1930.
106. Pongs, H., *Das Bild in der Dichtung*. Marburg 1927.
107. Powell, A. E., *The Romantic Theory of Poetry*. London 1926.
108. Quiller-Couch, A., *Studies in Literature*. Cambridge 1923.
109. Rehder, H., *Die Philosophie der unendlichen Landschaft*. Halle 1932.
110. Richter, H., *P. B. Shelley*. Weimar 1898.
111. — *Zu Shelley's philosophischer Weltanschauung*. Engl. Stud. Bd. 30, Leipzig 1902.

112. Romantikforschung. Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. und Geistesgesch. Bd. 16. Halle 1929.
113. Rossetti, W. M., *Memoir of P. B. Shelley*. London 1886.
114. Rotten, E., *Goethes Urphänomen und die platonische Idee*. Phil. Arb. Gießen 1913.
115. Salt, H. S., *P. B. Shelley*. London 1924.
116. Schleypen, G., *P. B. Shelley und das Problem des ethischen Individualismus*. Diss. Marburg 1925.
117. Schmitt, H., *Shelley als Romantiker*. Diss. Marburg 1911.
118. Schneider, F. J., *Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart*. Stuttgart 1927.
119. Schneider, W., *Kleine deutsche Stilkunde*, Lpz. 1929.
120. — *Meister des Stils*. Lpz. 1923.
121. — *Ausdruckswerte der deutschen Sprache*. Lpz. 1931.
122. — *Nomen und Verbum als Ausdruckswerte für Ruhe und Bewegung*. Zeitschr. f. Deutschkunde, XXXIX, S. 705 ff.
123. Schüré, E., *Le Poète Panthéiste de l'Angleterre*. 1877.
124. Sharp, W., *Life of Shelley*. London 1887.
125. Shelley, Lady, *Shelley Memorials*. From Authentic Sources. London 1859.
126. Smith, L. P., *Words and Idioms*. London 1925.
127. — *The English Language*. London 1927.
128. Soergel, A., *Dichtung und Dichter der Zeit*. Leipzig 1935.
129. Spann, O., *Philosophenspiegel*. Leipzig 1933. S. 260 ff.
130. Spranger, E., *Goethes Weltanschauung*. Leipzig 1933.
131. Spurgeon, C., *Leading Motives in the Imagery of Shakespeare*. Cambr. Univ. Press 1935.
132. — *Shakespeare's Imagery and what it tells us*. Cambridge Univ. Press 1935.
133. — *Mysticism in English Literature*. Cambridge 1922.
134. Spira, Th., *Shelleys geistesgeschichtliche Bedeutung*. Gießen 1923.
135. Stovell, F., *Shelley's Doctrine of Love*. Mod. Lang. Assoc. Publ. Vol. LXV. Jg. 1930.
136. Strich, F., *Deutsche Klassik und Romantik*. München 1928.
137. Strong, A. T., *Three Studies in Shelley*. Oxf. Univ. Press 1921.
138. Stewart, J. A., *Plato, Doctrine of Ideas*. Oxford 1909.
139. — *Platonism in English Poetry*. Engl. Lit. and the Classics. S. 25 ff. Oxford 1912.
140. Sweet, H., *Shelley's Nature Poetry*. The Shelley Soc. Pap. Part II, London 1891.
141. Swinburne, A. C., *Essays and Studies*. London 1875.
142. Todhunter, J., *A Study of Shelley*. London 1880.
143. Tagore, R., *Creative Unity*. London 1926.
144. Underhill, E., *Mysticism. A Study*. London 1922.
145. Unger, R., *Weltanschauung und Dichtung*. Zürich 1917.
146. Volkelt, J., *Kunstphilosophie und Metaphysik der Aesthetik*. München 1914.
147. *Westminster Review*. 1904. S. 675—82. *Ethical and Political Teaching of Shelley*.
148. Wicke, C., *Die Transzendentalpoesie bei W. Wordsworth*. Die Neueren Sprachen, Beih. XXX. Marburg 1935.
149. Winstanley, L., *Platonism in Shelley*. Oxford 1913.
150. Wise, Th. J., *A Shelley Library*. Oxford 1924.
151. Yeats, W. B., *The Philosophy of Shelley's Poetry*. Ideas of Good and Evil. London 1903.
152. Zettner, H., *Shelley's Mytendichtung*. München 1902.

Shelley wurde zitiert nach den unter 1. und 4. genannten Ausgaben.

He (Shelley) is impelled to embody the thing he perceives, not so much to the many below as to the one above him, the supreme Intelligence which apprehends all things in their absolute truth

Not what man sees, but what God sees — the Ideas of Plato, seeds of creation lying burningly on the Devine Hand — it is toward these that he struggles

with the primal elements of humanity he has to do; and he digs where he stands — preferring to seek them in his own soul as the nearest reflex of that absolute Mind. He does not paint pictures and hang them on the walls, but rather carries them on the retina of his own eyes: we must look deep into his human eyes, to see those pictures on them.

He is rather a seer, accordingly, than a fashioner, and what he produces will be less a work than an effluence being indeed the very radiance and aroma of his personality, projected from it but not separated (Von uns ausgezogen und gesperrt.)

Robert Browning über Shelley. (Hughes, S. 1—5).

AUFRISS.

Erfahrung der Wirklichkeit in der Form objektivierter Erfahrung des eigenen Selbst.

In der Geschichte der Farbenlehre zeichnet Goethe ein Bild Platons:

Plato „verhält sich zur Welt wie ein seliger Geist, dem es beliebt, einige Zeit auf ihr zu herbergen. Es ist ihm nicht sowohl darum zu tun, sie kennen zu lernen, weil er sie schon voraussetzt, als ihr dasjenige, was er mit bringt, und was ihr so not tut, freundlich mitzuteilen. Er dringt in die Tiefen mehr, um sie mit seinem Wesen auszufüllen, als um sie zu erforschen. Er bewegt sich nach der Höhe, mit Sehnsucht seines Ursprungs wieder teilhaft zu werden. Alles, was er äußert, bezieht sich auf ein ewig Ganzes, Gutes, Wahres, Schönes, dessen Forderungen er in jedem Busen aufzuregen strebt. Was er sich im einzelnen von irdischem Wesen zueignet, schmilzt, ja, man kann sagen, verdampft in seiner Methode, in seinem Vortrag“¹⁾.

Goethe läßt hier mehr als die Charakteristik eines großen Einzelnen vor unseren Augen erstehen. Ein allgemeiner Schaffentypus, das Urbild eines bestimmt gearteten schöpferischen Menschen steht vor uns. Das Licht der Goetheworte fällt daher auf einen großen Kreis gleichgearteter Geister und beleuchtet den englischen Dichter Shelley und sein Werk mit der gleichen eindringlichen Helle wie den griechischen Philosophen und sein Werk.

1) vgl. Weimarer Ausgabe II, 3, 141. Das Goethesche Platobild repräsentiert eine Grundhaltung des produktiven Künstlers zur Wirklichkeit und macht die vielen gleichgerichteten Äußerungen Goethes für unsere Untersuchung von Interesse. Ich verweise dabei auf die Arbeit von Elis. Rotten, Goethes Urphänomen und die platonische Idee, desgl. auf E. Spranger.

„Hätte ich nicht die Welt durch Antizipation bereits in mir getragen, ich wäre mit sehenden Augen blind geblieben“ (nach Spranger, S. 27).

„Wär nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt' es nie erblicken; läge nicht in uns des Gottes eigene Kraft, wie könnt uns Göttliches entzücken“ (nach Goethe von einem „alten Mystiker“). Spranger sagt dazu: „Das ist der Sinn der berühmten Verse, die wörtlich an Stellen bei Platon und Plotin anklängen.“ (S. 28). Desgl. Reimer und E. v. Lippmann, Goethejahrbuch XV, S. 267—268. Wie wir sehen, schließt sich auch hier wieder der Kreis zu Plato hinüber.

Weitere Goethezitate: s. Weimarer Ausg. II, 6, 361; II, 6, 155 f.; I, 34, I, 437; I, 47, 17; Maximen und Reflexionen Nr. 1141; Brief an Schiller vom 28. 2. 1798.

Die Verbindungslinien, die hier gezogen werden — von Goethe über Plato zu Shelley —, mögen auf den ersten Blick vermessen erscheinen. Doch schon das geschichtliche Zeugnis von dem großen Einfluß Platos auf Shelley rückt die beiden trotz der großen Zeitspanne, die zwischen ihnen liegt, nahe zusammen. Allerdings begnügen sich die meisten Darstellungen dieses Verhältnisses mit dem billigen Hinweis auf Shelleys Platolektüre und Platoübersetzung. Schlagwortartig wird Shelleys Entwicklungsgang als ein Weg von Godwin zu Plato, von der ‚Ratio‘ zum ‚Eros‘ gekennzeichnet. Das Wesensbild des Dichters wird bei dieser historisch-genetischen Darstellungsweise zu einem bedeutungslosen Glied in einer langen Kette von historisch ineinandergreifenden Gliedern. Shelley wird zwischen den beiden Gliedern Godwin und Plato aufgehängt und gilt damit für erklärt. Das historisch-genetische Denken hat sich daran gewöhnt, Verbindungslinien zwischen den Geistern zu ziehen und darüber die Wesensdeutung des einzelnen Geistes selbst zu vergessen. Wir dagegen versuchen, gerade das Wesensbild herauszuarbeiten und in ihm erst die tiefere Ursache für eine engere Beziehung zwischen zwei Geistern zu suchen. Shelley entnahm vieles von seinem inneren geistigen Besitz nicht aus Plato, sondern er gewann es an Plato. Erst innere Verwandtschaft und Gemeinsamkeit im Geistigen ließ Plato zu dem Samen werden, der sein Schaffen so und nicht anders befruchten konnte. Erst an Plato wuchs Shelley in das Bewußtsein seines eigenen Wesens hinein²⁾.

Unsererseits können wir in einer übergeschichtlichen, wesensforschenden Methode am zitierten Goethewort in das Bewußtsein der uns gestellten Aufgabe hineinwachsen.

Shelleys Wirklichkeitserfahrung in ihrer Lebensfremdheit.

Wir tasten uns an den Worten entlang und finden, daß

I. Shelley — wie Plato — sich zur Welt verhält ‚wie ein seliger Geist, dem es beliebt, einige Zeit auf ihr zu herbergen‘. Ein loses Band verknüpft Shelley mit der Erde und den irdischen Dingen. Wie ein vorübergehender, flüchtiger Gast ist er auf der festen ‚wohlgegründeten‘ Erde³⁾. An Gisborne schreibt er: „You might as well go to a gin-shop for a leg of mutton as expect anything earthly from me“⁴⁾. Der Eindruck, daß er aus einer anderen Welt kommt und noch ihr zauberisches Zeichen an sich trägt, hat

2) Siehe Droop, A. Die Belesenheit Shelleys, S. 24—29; desgl. Asanger, Shelleys Sprachstudien, S. 106/7, Shawcross, Introduction, s. IV über den Plan Shelley, selbst ein ‚Symposium‘ zu schreiben; Shawcross verweist auf W. Temple, Plato's Vision of the Ideas (Mind, Oct. 1908), der die Erfahrung, die Shelley in der „Hymn to Intellectual Beauty“ machte, mit der Symposiumstelle vergleicht, in der Sokrates von der transzendenten Realität der Idee des Guten spricht. Auf S. XXVII spricht Shawcross über die geistige Verwandtschaft Platos und Shelleys. Er nennt sie „close affinity of temperament“ und, was noch mehr ist, „actual spiritual history“. Siehe B. Fehr, Handbuch; S. 115, vergl. Stovall S. 299, 300; vergl. Winstanley, der über diese Frage eingehend handelt.

3) Goethe, Grenzen der Menschheit; „Hebt er sich aufwärts und berührt mit dem Scheitel die Sterne, nirgends haften dann die unsicheren Sohlen und mit ihm spielen Wolken und Winde“ (Shelley, der Spielgeselle von Wolke und Wind.)

4) Am 22. Okt. 1821.

die Menschen seiner Umgebung nie verlassen. Mrs. Shelley sagt von ihm: 'Shelley possessed a quality of mind which experience has shown to me to be of the rarest occurrence among human beings, this was his *unworldliness*'⁵⁾. Nirgends schlägt er fest Wurzel, er zieht von ‚Herberge‘ zu ‚Herberge‘, von England nach Schottland, nach Irland, nach Frankreich, nach der Schweiz, nach Deutschland und zuletzt nach Italien, wo er wieder von Pisa nach Venedig, nach Florenz, Rom und Neapel zieht, ruhelos, unstet, umhergetrieben, ein ewig Heimatloser⁶⁾. Die Unruhe seines äußeren Lebens findet Ausdruck in den Worten: "Man's yesterday may never be like his tomorrow, naught may endure but *mutability*"⁷⁾. Er ist der Kamerad der dahinsieglenden Wolke, "comrade of thy wanderings over heaven"⁸⁾; ja, in seiner Jugend war es, daß „to outstrip thy sky-ey speed (cloud) scarce seemed a vision“⁹⁾. Wie ein Luftgeist segelt er, schwebt er über alles Irdische, alles Tägliche und Allzumenschliche hinweg. Es ist tief bedauerlich, daß Shelley, der 'Seraph of Heaven'¹⁰⁾, den Namen des Shakespeareschen Luftgeistes 'Ariel' nicht mehr tragen kann, ohne daß man dabei an das Kolportagemachwerk eines französischen Literaten denken muß¹¹⁾.

Shelley stürzt die Grenzen von Volk, Vaterland und Geschichte. Aus der Vogelschau seines Universalismus und Kosmopolitismus treten die natürlichen Voraussetzungen und Grenzen der Menschen und Dinge nicht in die Erscheinung. Die natürlichen Scheidewände fallen, seine Heimat wird der Kosmos, seine Brüder sind alle Menschen, in denen er das Ideal reinen Menschentums verkörpert findet. Der Alltag mit seinen natürlichen und gesellschaftlichen Bindungen wird zur Halbheit und hemmenden Fessel. Hinter den Formen des aktualisierten Menschenlebens sucht der Dichter unablässig nach dem *Wesen* ‚Mensch‘¹²⁾. Er trachtet danach, dieses Wesen in sich selbst rein zu verwirklichen und muß sich zu diesem Zweck von aller allzumenschlichen Bürgerlichkeit, Alltäglichkeit und Durchschnittlichkeit lossagen. Sein ganzes Sinnen drängt auf Lösung aus der kleinen, irdischen in die überindividuelle, kosmische Dimension. Er steigert sich hyperbolisch in eine Allseele und Allbeseelung hinein. Eine trotstlose menschliche Vereinsamung ist die Folge. Einsamkeit erwächst hier wie immer aus hochgespannter übergroßer Sehnsucht, die in bebender Erwartung in allzugroße Fernen lauscht die nächste Umgebung überhört und so zwangsläufig isoliert.

5) Note to Queen Mab I, S. 166.

6) E. Dowden, The Life of P. B. Shelley S. 84—152 Chapter V; Wanderings.

7) Mutability, I S. 203.

8) Ode to the Westwind II, S. 296.

9) desgl.

10) Epipsychidion, II, S. 357. Vergl. Swinburne S. 22: "Son and soldier of light, an archangel winged and weapon'd for angel's work".

11) A. Maurois, Ariel ou la vie de Shelley. In der gleichen Linie liegt J. C. Jeaffreson, The Real Shelley.

12) Prometheus Unbound, II, 256; J. F. Schneider, S. 7.

Doch nur von dieser vollzogenen Isolierung aus ist es dem Dichter möglich — wie von einer notwendigen Vorstufe —, sich in allen Teilen an das Universum zu verlieren, sich ganz in die Arme der Unendlichkeit zu werfen (Hölderlin)¹³⁾.

Herford kennzeichnet diese beiden sich entsprechenden Tendenzen im Wesen Shelleys, Wirklichkeiten aufzulösen, um an Transzendenz zu gewinnen, treffend mit den Worten: "Shelley dissolves and transcends"¹⁴⁾. Darin liegt beschlossen:

1. das Grundstreben, irdisch begrenzte und bedingte Gestalt zu schmelzen, zu verdampfen, zu filtrieren, durchsichtig zu machen oder ganz aufzulösen, und

2. mit steigerungssüchtigem Aufverlangen zur Transzendenz durchzustößen.

Shelleys Wirklichkeitserfahrung in ihrer rein antizipierenden Form.

II. Shelley wie Plato, ist es nicht sowohl darum zu tun, sie (die Welt) kennen zu lernen, weil er sie schon voraussetzt, als ihr dasjenige, was er mitbringt und was ihr so not tut, mitzuteilen. Er dringt in die Tiefen, mehr, um sie mit seinem Wesen auszufüllen als um sie zu erforschen. Die Welt vermag Shelley nur Geringfügiges zu geben. Er setzt sie voraus, er antizipiert¹⁵⁾ sie, er teilt ihr mit, 'was ihr so not tut'. Indem er die Dinge ergreift, sind sie nicht mehr fremdstofflich-anders, sie werden zu seinen Dingen, d. h. er schafft sie neu. Nach dem Klopstockschen Wort erklärt er die Natur, indem er den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denkt¹⁶⁾. Will er seinen Gegenstand besitzen, so muß er ihn aus sich selbst hervorbringen. Zweimal zitiert Shelley das stolze Tassowort: 'Non merita nome di Creatore, se non Iddio ed il Poeta'¹⁷⁾. Es gibt nur zwei wirkliche Schöpfer, Gott und den Dichter. Gott schafft das 'imago' aller Dinge. Der Künstler vom Typ Shelleys sieht das 'imago'¹⁸⁾ nicht aus den Dingen hervorleuchten wie

13) Ausg. Reclam S. 29, An die Natur.

14) The Age of Wordsworth "where Wordsworth's imagination isolates and focuses and Keats' fills in and enriches Shelley dissolves and transcends". (S. 243).

15) Spranger, S. 27.

16) Klopstock, Oden, Der Züricher See: „Schön ist Mutter Natur deiner Empfindung Pracht, auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht, das den großen Gedanken deiner Schöpfung noch einmal denkt.“ (Insel, S. 34).

17) Mit starken Abweichungen von Shelley 2 Mal zitiert. Die 1. Version: "Non merita nome di Creatore, se non Iddio ed il Poeta". (Defence of Poetry S. 156). 2. Version: "Non c'è in mondo chi merita nome di creatore che Dio ed il Poeta" (Letter to Th. L. Peacock, 16. 8. 1818). Unzweifelhaft dasselbe Zitat, denn beide Male in ähnlicher Weise vom Dichter eingeführt: 1. "It justifies the bold and true words of Tasso" (Def.) 2. "This proud, though sublime expression of Tasso" (Letter). Siehe L. Smith, Words and Idioms, Fußnote S. 92, der erklärt, daß die Stelle unauffindbar sei. Vergl. Capter III Four Rom. Words insbesondere S. 82, 92, 122, 123.

18) Genesis.

sein Zeitgenosse Wordsworth, er liest es nicht heraus, um es noch einmal zu schaffen. Das ‚Buch der Natur‘¹⁹⁾, das bei Wordsworth eine solche Rolle spielt, kommt bei Shelley nicht vor. „With such a book before our eyes we cannot choose but read“ (Excursion). Für ihn ist die Lichtquelle nicht in den Dingen, sondern in ihm selbst²⁰⁾. Prometheisch ist sein Schaffen; er fühlt sich berechtigterweise als Urbildner des Geschaffenen²¹⁾, denn er hat die ‚images‘, die er gestaltet, aus seinem eigenen Innern — dem ‚nearest reflex of that absolute mind‘²²⁾ — genommen. ‚Götterselbstgefühl‘²³⁾ erfüllt ihn (oft die echte Hybris des Ekstatikers), solange er ‚Creatore‘ sein darf; denn trotz des Selbstgefühls empfindet er zuweilen Schöpfertum als Gnade einer überpersönlichen Macht „interpenetration of a divine nature through our own“²⁴⁾. Da Shelley die ganze Welt mit seinem Wesen ausfüllen und durchdringen will, ist sein Dichten beseelend, ein Mythenschaffen von großartiger Kindlichkeit²⁵⁾.

In der Mythologisierung der Natur zu einer Landschaft, in der in Bäumen, in Wassern, in Nebeln, im Schaum der Brandung, im Gewölk und besonders in Winden Geister — ‚spirits‘, ‚genii‘, ‚nymphs‘, ‚najads‘ etc.)²⁶⁾ — leben, offenbart sich eine gewisse Naturferne, ja, oft sogar Naturfremdheit, die, indem sie alles beseelend verwandelt, dem Natürlichen das eigene Sein raubt, um ihm den

19) H. J. Oertel, S. 130. „Wie lesbar mir das Buch der Natur wird, kann ich Dir garnicht ausdrücken“ (Goethe an Fr. v. Stein, 15. 6. 1786).

20) „Es könnte wohl sein, daß das innere Licht einmal aus uns hervorträte, sodaß wir keines anderen mehr bedürften“ (Goethe, nach Spranger, S. 34).

21) „... dergestalt göttlich, daß die Gottheit selbst daran nichts ändern könnte“ (Dichtung und Wahrheit, Weimarer Ausg. I, 389).

22) R. Browning, Introduction to 25 Letters S. 1 (Ed. Hughes).

23) Der Wanderer.

24) Defence, S. 154.

25) H. Zettner, Shelleys Mythendichtung, stellt die ganze Shelley-Mythologie zusammen. Swinburne, Essays and Studies, nennt Shelley „a soul as great as the world lays hold on the things of the world; on all life of plants and beasts and men; on all likeness of time, and death, and good things and evil“ (S. 219). Herm. Pongs, Das Bild in der Dichtung unterscheidet S. VIII, 2 typenverschiedene Schaffens- und Fühlweisen: 1. „Das urbildend-umformende Ergreifen der Welt durch Gestalt“ (Mythos), und 2. „das offene Hinnehmen der Welt im Erblicken übermächtig gefühlter Wirkungen“ (im magischen und mystischen Bilde). Shelley gehört eindeutig zu 1., zu den ‚Beseeltypen‘, den „beseelend-urbildenden Mythenschöpfern“. W. Wundt, Mythos I, 666 f., würde bei ihm die „mythologische Aperzeption“ feststellen können, die „die Gegenstände belebt, die Objekte der Außenwelt in empfindende und strebende Wesen verwandelt“. Psychologisch analysiert stellt sich die mythologische Aperzeption dar als „Projektion der Gefühle, Affekte und Willensantriebe in die Objekte, daß die Objekte selbst als belebte Wesen erscheinen“ (Wundt S. 666 f.). A. Biese, Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten, sagt von Shelley: „Alles was er sah, am Himmel die Wolken, auf Erden die Blumen und Pflanzen muß er beseelen, beleben, sie sind seinem Herzen nahe, sind ihm geliebte Brüder und Schwestern“. „Es liegt in seiner Phantasie ein antiker, Mythen bildender Zug“ (S. 177 ff.).

26) ‚To —‘ I, 201, „O! There are spiritis in the air and genii of the evening breeze and gentle ghosts . . .“ etc.

Stempel des Menschlichen aufzudrücken. Die Natur wird in ihrem Eigensein wenig oder gar nicht respektiert, wird nicht danach gefragt, was sie von sich aus zu sagen hat. Als Echo, als Resonanz und wohl auch als Folie und Rahmen zu dem inneren Erleben des Dichters muß sie sich brauchen lassen. Mythologie ist oft kein geschwisterliches Ineinsfühlen der menschlichen Seele mit der Natur. Sie ist Herrschergebärde des Ich über die natürliche Welt. Zwangsläufig führt sie oft zur blassen, blutarmen, standbildhaften Personifikation. Das oft gebrauchte motorische Verb, das bei Shelley so häufig vorkommt, personifiziert immer und unvermeidlich, weil die motorischen Verben aus der Sphäre menschlicher Bewegungen stammen²⁷⁾.

Das Landschaftsbild Shelleys entspricht keiner Realität, es ist stimmungsvoll verwandelte Ausdruckslandschaft²⁸⁾. Sie besteht aus einer Komposition ausgewählter Motive und entspricht einem gewissen, im Dichter bereits vorgeformten Musterbild (pattern)²⁹⁾. Shelleys Landschaft hat deshalb oft das Gesicht eines genrehaften 'Tableau'. Besonders im lyrischen Drama gebraucht Shelley die Natur immer wieder in gewissen 'stockmotives'³⁰⁾ als Umrahmung des seelisch-geistigen Geschehens. Es kommt ihm alles darauf an, dem inneren Geschehen durch die Landschaft einen passenden Hintergrund — Folie und Kontur — zu verleihen. Shelleys Verständnis der Antike erwuchs ihm hauptsächlich gerade aus diesem beseelenden — personifizierenden wie mythologisierenden — Verhältnis der Natur gegenüber. Er muß deshalb auch den Tadel und die allerdings überspitzte Kritik eines Coleridge an der Naturfremdheit und Kälte der Griechen über sich ergehen lassen. "To the Greeks all natural objects were dead, mere hollow statues, but there was a goddess or goddessling included in each"³¹⁾. Die Gefahr der standbildhaften Erstarung des Natürlichen kommt bei Coleridge treffend heraus³²⁾. Im übrigen fehlte Coleridge anscheinend das Verständnis für die Eigenart mythologisch beseelender Fühlweise, der Natur Leben zu geben, statt von ihr Leben zu empfangen.

27) W. Flemming, *Der Wandel des deutschen Naturgefühls*, S. 43 f.; S. 44; S. 52; S. 59; S. 60; S. 75; S. 76; S. 78; S. 79.

28) Bei A. Biese. Kapitel über J. Paul.

29) s. Shawcross, S. XXXII über 'pattern'. J. A. Stuart, *Plato's Doctrine of Ideas*: "In Plato's language the artist is always looking away from . . . the actual picture to the ideal pattern". Vergl. 'pattern' bei Tennyson.

30) Editorial notes on Zastrozzi: V, 297 "There is a good deal of monotony in the construction and phrasing . . . one notices certain 'stock'-scenery, types of character and dramatic situations; thunderstorm with plenty of lightning and thunder, moonlight, craggy mountains and robber's caverns" (Romaneske Periode des jungen Shelley). Vergl. M. Deutschbein, *Romantisch und Romanesk*.

31) Nach Deutschbein, *Wesen des Romantischen*, S. 11 f.

32) Auch A. Biese sieht die Gefahr dieser Schaffensweise: „Hat das Menschlichen keine Grenzen, ist die Natur nur ein Gefäß, in das man seine Empfindungen und Gedanken hineinfüllen, nur ein Instrument, in das man die Melodie unseres Lebens hineinspielen kann?“ (S. 2).

Das Unverständnis, auf das Shelley gerade bei der englischen Nation gestoßen ist, läßt sich vielleicht aus diesem Grund erklären. Gerade der Engländer hat im allgemeinen einen tiefen Sinn für das Leben und die Ordnung alles objektiven Seins und ist von respektvoller Pietät der Natur gegenüber erfüllt. Da aller Sinn in der Natur immanent enthalten ist und ihr nicht erst mitgeteilt werden braucht, kann es sich auch nur darum handeln, in der Dichtung der Natur ihre Weisheit und ihr Geheimnis abzulauschen (s. hierzu Huschers Untersuchungen über das Naturgefühl des Engländer. *Britannica* S. 279 f.). Mythologisierung aber ist oft geradezu eine Vergewaltigung dieser objektiven Ordnung. Die subjektive Neuordnung, die der beseelende Mythologe trifft, wird dem Sein aufgetroyt und besitzt nur für den kurzlebigen Versaugenblick Geltung, wird aber zum Widersinn, wenn man sie an die stabilen Wirklichkeitsbezüge heranträgt³³).

Shelleys Wirklichkeitserfahrung in ihrem Auftrieb zur Höhe.

III. Shelley wie Plato bewegt sich nach der Höhe ... Leben und Dichtung Shelleys besitzen eine beherrschende Richtungskonstante, den Auftrieb zur Höhe. Shelley bewegt sich eigentlich nur nach der Höhe in seinen Dichtungen. Die Welt in ihrer ausgebreiteten Fülle, ihrer bunten Mannigfaltigkeit findet sich nicht. Der vertikale Auftrieb läßt der breiten Horizontalen keine Entwicklungsmöglichkeit. Auf äußerst schmalem Wirklichkeitsgrund steilt Shelley seine Dichtung empor. Er gipfelt sie auf bis ins Sphärische. Steigerungssüchtig gibt er sich nie mit der einmal erreichten Höhe zufrieden. Er kann das heiße Verlangen nicht aufgeben, immer noch wieder über sich selbst hinaus zu wollen. Dieses faustische, hyperbolische „Darüberhinaus“ äußert sich in seinem Streben zur Entgrenzung. Er will sich von der Erdschwere erlösen, indem er die irdische Gestalt der Welt auflöst und in eine transzendente verwandelt. Wo Shelley schafft, transzendiert er. Seine Dichtung ist eine einzige kühne Hyperbel, ein Wurf über die irdische, endliche Grenze — die uns gewöhnlichen Sterblichen gesteckt ist — hinaus. Naturgemäß findet die Kritik seine Dichtung infolge davon 'abstract', 'keen', 'thin'. Es ist nicht jeder Mensch dazu geboren, Höhenluft zu atmen und besonders nicht die englische Kritik von damals³⁴).

33) Deutschbein, *Englandkunde* I. S. 50 f.

34) Vergl. die verständnislose Kritik selbst berufenster Kritiker wie Hazlitt und Arnold.

„Mr. Shelley's style is . . . astrology . . . a passionate dream . . . a straining after impossibilities, a record of fond conjectures, a confused embodying of vague abstractions — a fever of the soul, thirsting and craving after what it cannot have . . .“

„ . . . his (Shelley's) binding flexible form appears to take no strong hold of things, does not grapple with the world about him, but slides from

Shelleys Wirklichkeitserfahrung in ihrem Ganzheits- und Vollkommenheitsstreben.

IV. „Alles, was er äußert, bezieht sich auf ein ewig Ganzes, Gutes, Wahres, Schönes“. Shelley wie Plato strebt sehnsvoll danach, seines ‚Ursprungs wieder teilhaft zu werden‘. Seine Heimat ist die transzendente Welt, das Reich des ‚eternal‘, ‚infinite‘ and ‚one‘³⁵⁾. Es ist ‚universe‘, d. h. Einheit in der Ganzheit, darin absolute Vollkommenheit, in der körperlichen Sphäre Schönheit, in der sittlichen Sphäre Wahrheit. Liebe faßt alles zu einem lebendigen Ganzen zusammen, sie ist der ‚spirit of life‘³⁶⁾, die letzte identische Einheit, aus der sich die anderen Teilansichten erst entwickeln.

Shelleys Wirklichkeitserfahrung in ihrem sittlichen Ordnungswillen.

V. Shelley wie Plato „strebt, dessen Forderungen in jedem Busen aufzuregen“. Das transzendente Reich der Werte ist nicht gegeben sondern auf gegeben. Es stellt Forderungen und Aufgaben an die Menschheit. Stets muß der Mensch nach ihrer Verwirklichung trachten, ohne sie doch jemals ganz im Erdenleben erfüllen zu können. Gerade Shelley erblickt in den ‚images‘, die er schuf, zugleich Werttafeln, die er seinen Mitmenschen vor Augen halten wollte. Näherte sich sein Zeitgenosse Keats bereits dem nur-ästhetischen Weltbild, dem ‚L'art pour l'art‘, so besaß Shelley demgegenüber noch eine tiefe ‚passion for reforming the world‘³⁷⁾. Er fühlte in sich den Beruf zum Neuordner, zum Weltverbesserer. Seine

him like a river . . .“ (Complete Works of Hazlitt, VIII, S. 148, XVI, S. 265—84).

Arnolds Ausspruch von dem „ineffectual angel . . . beating his luminous wings in the void“ hat eine Art von trauriger Berühmtheit erlangt und ist der Wahlspruch aller derer geworden, die Shelley rein wesensmäßig ablehnen und auch ablehnen müssen.

Swinburne sowohl wie Bagehot nehmen Shelley gegen die Angriffe in Schutz (s. die Aufsätze der beiden in der Ausgabe von Hughes).

Für die verständnisvolle Kritik dagegen ist Shelley nicht ‚poet‘ sondern ‚singer‘, ‚bard‘, ‚inspired rhapsodist‘, wie Shelley am treffendsten es selbst gesagt hatte.

Swinburne stellt fest, daß eine Gegenüberstellung Shelleys und Keats‘ nicht das verständnislose, negative Ergebnis für Shelley zur Folge haben müsse, wie bei Arnold.

„What Shelley tries to do he does, and he does not try to do the same thing as Keats . . . Shelley never in his life wrote a poem of that exquisite contraction and completeness, within that round and perfect limit“ (vergl. Herfords Charakteristik Keats!)

Keats Kunst: „painting after the life of natural things“.

Shelleys Kunst: „a rhapsody of thought and feeling, coloured by contact with nature“ (Swinburne, Ed. Hughes, S. 23).

Das ist das treffendste Urteil eines Dichters, der selbst eine Shelleynatur war. (Vergl. Huscher, S. 289).

35) Defence, S. 124.

36) Nach Coleridge.

37) Preface to Prometheus Unbound, II, 174. Ein konkreter Versuch in dieser Richtung ist Shelley's, A Philosophical View of Reform, VII, 5 ff.

Dichtung richtet sich daher nicht nur an die ästhetische Genußfreude, sondern hauptsächlich auch an das Gewissen. Browning charakterisiert diese Wesensrichtung des Dichters mit dem Begriff der 'practicalness'³⁸⁾. Wohl bereitet Shelleys Poesie Genuß. Darüberhinaus aber will sie praktisch wirksam werden, fortzeugen in Gesinnung, Handlung und Tat³⁹⁾.

Der Versuch, die idealen Forderungen in jedem Busen aufzuregen, birgt für die Poesie die Gefahr in sich, lehrhaft zu werden, poetisch eingekleidete Gedanken statt gedankentiefer Bilder, blutarme Allegorie, — „die magere Schnur einer Idee“⁴⁰⁾ — statt sinn-erfüllter 'images' zu schaffen. Shelley war sich dieser Gefahr seiner Dichtung bewußt. Sein späteres, vernichtendes Urteil über seinen Erstling 'Queen Mab' spricht das deutlich aus⁴¹⁾. Doch wenn er im 'Preface' zu seinem 'Prometheus Unbound' kategorisch sagt: "Didactic poetry is my abhorrence"⁴²⁾, so wird er sich nicht gerecht⁴³⁾. Der lehrhafte Ton macht sich besonders dort bemerkbar, wo seine dichterische Kraft erschlappt oder ihn persönlicher Affekt verleitet, in nackte Kritik auszubrechen⁴⁴⁾.

Shelleys Wirklichkeitserfahrung in ihrer Tendenz alles Grob-Materielle ins Medium des Atmosphärischen aufzulösen.

VI. Was Shelley wie Plato, sich im einzelnen von irdischem Wesen zueignet, schmilzt, ja, man kann sagen, verdampft in seiner

38) Browning, S. 6 (Ed. Hughes).

39) Vergl. Shawcross, Introduction, S. III, VI über einen Brief Shelleys vom 26. 1. 1819: "I consider poetry very subordinate to moral and political science, and, if I were well, I would aspire the latter". 1822 jedoch hat sich seine Auffassung grundlegend geändert, siehe den Brief an H. Smith: "I am glad my good genius said refrain" (vom politischen Handeln). Shawcross nennt es "close connection in his personal experience between the creative impulse and the impulse to help the world", S. XXX. Dabei rückt Shelley ganz von Godwin ab (Defence S. 131) und es ist Shawcross, der sagt: "Godwin's whilom disciple" glaubte an eine tiefere "coincidence": "the ultimate identity of man's ethical and imaginative activity".

40) Gespräch mit Eckermann vom 6. 5. 1827.

41) "Queen Mab, a poem written by me when very young, in the most furious style, with long notes against Jesus Christ and God the Father, and the king, and bishops, and marriage, and the devil knows what . . . I wish to protest against all the bad poetry in it. (Letter to Gisborne 16. 6. 1821).

42) II, 174.

43) Shawcross erkennt die Gefahr der Allegorie und Lehrhaftigkeit. Bis zum Jahre 1815 sind die größeren Gedichte Shelleys nichts anderes als 'ideas' und 'doctrines', in "poetic disguise". "What Goethe declared of Schiller would have held equally true of Shelley, that through his concentration on philosophy he came to place the idea above nature, nay, indeed, to destroy nature through the idea" (S. VII). Die Einsicht des reifen Shelley ist "the highest moral effect of poetry is in fact its effect as poetry". Darin liegt ein Abrücken von Godwins "direct precept" und der "so-called 'aesthetic education'" (S. XXXIV, XXXV).

44) z. B. das große Gedicht 'Masque of Anarchy' oder die kleineren Gedichte 'To the Lord Chancellor', 'To William Shelley'.

Methode, seinem Vortrag'. Die Welt ist stofflich, zu träge und undurchdringlich, um von Shelley in dieser massiven Form unverwandelt zu werden. Wie ein Magier, ein Alchimist verwandelt er das artfremde Element in ein verwandtes. Er geht daran, die fremdstofflichen Materien zu 'schmelzen' oder zu 'verdampfen'. Allem Gegenständlichen teilt er den zarten Hauch des Atmosphärischen mit. Er macht seine Welt gleiten, schweben, wiegen, schaukeln, beben und zittern. Wahlverwandtschaftlich werden Wind, Wolke und Welle zu Geschwistern seiner Seele. Daneben liebt er die farbigen Nebel und Regenbogen, die tauglänzenden Morgenwiesen, die ätherischen Blütendüfte, das Dämmerungssterben, die Sonnenauf- und -untergänge, und die großartige nächtliche Himmelswelt⁴⁵⁾.

Die Erfahrung der Wirklichkeit in der Form der Antizipation, die gebende, mitteilende, beseelende und nicht empfangende Haltung, die geringe Verwurzelung in Landschaft, Volk und Geschichte, der Auftrieb zur Höhe, die steigerungssüchtige Hyperbolik, die Erlösungstendenz, das Verlangen nach Entgrenzung, die Transzendierungsfähigkeit, der ethisch-reformerische Wille, die Auflösung und Verdampfung der Welt in seelenverwandte Bewegungen, Farben, Lichter und Töne — alle kommen sie aus einer gemeinsamen Wurzel, alle entspringen sie aus dem Grundverhältnis des Dichters zur Welt, das sich auf die knappe Formel bringen läßt⁴⁶⁾: **Shelleys Wirklichkeitserfahrung ist objektivierte Selbsterfahrung, sein ästhetischer Genuß ist objektivierter Selbstgenuß.**

Die Goetheworte vermochten uns bereits den Sinn der gestellten Aufgabe zu erhellen. Mit der Charakteristik eines Shelleyschen Geistesverwandten hat uns Goethe den Weg gewiesen, den wir einschlagen wollen, um einen neuen Schlüssel zum Verständnis Shelleys und seiner Dichtung zu liefern. Im folgenden kommt der Dichter selbst zur Sprache. Aus seinen eigenen Worten heben wir die bereits angedeuteten Leitgesichtspunkte in ihrer vollen Prägnanz und ihrem gegenseitigen Verhältnis zueinander heraus. Auf der Höhe seines dichterischen Schaffens schrieb Shelley die 'Defence of Poetry', die eine theoretische Selbstbesinnung auf die schöpferischen Kräfte der 'poetry' darstellt und für uns den geeigneten Boden abgibt, auf dem eine letzte Klärung der aufgewiesenen Merkmale stattfinden kann.

45) B. Fehr, Handb. S. 118.

46) Vergl. die Kunsttheorien W. Worringers, Abstraktion und Einfühlung und A. Riegls, nach Soergel, Bd. II, S. 387/88.

VERTEIDIGUNG DER DICHTKUNST.

(Defence of Poetry).

“. . . What were our aspirations beyond
if poetry did not ascend to bring light
and fire from those eternal regions . . .“
(Def. S. 153).

Der empirische Idealismus (Berkeley) als Philosophie einer reinen Innen-Kunst.

Shelley werden auf seiner Schönheits-, Wahrheits- und Gottsuche die Dinge zum Durchblick in die Transzendenz. Die äußeren Formen werden durchsichtig und lassen die Strahlen eines transzendenten ‚Wesens‘ hindurch⁴⁷⁾. Die Wirklichkeit ist somit nur Erscheinungsform dieses absoluten ‚Wesens‘, welches in ihr erscheint. Das greifbare, sinnfällige Objekt als äußeres Zeichen (manifestation) dieses transzendenten Wesens zu deuten oder aus ihm das innewohnende Inbild zu befreien, ist die Grundbetätigungsweise aller Poesie. Sie führt die Welt der empirischen Tatsachen in eine Welt der Inbilder hinauf (transcendere)⁴⁸⁾.

Gestützt wird diese Auffassung durch die Theorie des Idealismus, die im Zusammenhang des Shelleyschen Weltbildes eine besondere Interpretation erfährt.

“The world“ = “which we are and feel!“⁴⁹⁾. “All things exist as they are are perceived at least in relation to the percipient“⁵⁰⁾ ist trotz der schlagenden Ähnlichkeit mit dem esse = percipi kein latenter Berkeleyanismus Shelleys. Er gibt der sensualistischen Philosophie die entscheidende Wendung, indem er gerade nicht an die unbedingte Unterwerfung unter den Eindruck glaubt⁵¹⁾, sondern betont, daß, wenn alles Sein (existence) ein Wahrgenommen-sein (perception) ist, die Dinge in der Erkenntnis nicht, wie sie an sich sind, zu uns hinüberwandern können, sondern präformiert irgendwie unsere Dinge sind, d. h. aber zum mindesten ausschließlich für den Kreis unseres Bewußtseins und unserer Erlebnisfähigkeit Geltung besitzen und damit in uns eine unabhängige Welt für sich konstituieren. Das Miltonzitat, das er anführt, um die Überlegenheit des Menschen über seine Umwelt zu zeigen, bestätigt diese Ansicht. “The mind is its own place and of itself can make a heaven of hell, a hell of heaven“⁵²⁾. Unsere Innenwelt ist sich selbst Gesetz, ist unabhängig vom äußeren Eindruck, und gerade die ‘poetry’, die ‘creative faculty’ kat exochên

47) Vergl. Charles Morgan, Sparkenbroke.

48) Siehe Binding, Kolbe, S. 20, 22.

49) “Life and the world or whatever we call that which we are and feel“ (On Life S. 52).

50) Defence S. 155.

51) G. Berkeley, Principles of Human Knowledge, Phil. Bibl. IV. Eine nähere Behandlung der Frage bei Oertel, S. 133—138.

52) Defence S. 155.

“defeats the curse which binds us to be subjected to the accident of surrounding impressions“⁵³⁾. 'Poetry' sprengt das 'prison of the actual'⁵⁴⁾ und macht dem Menschen seine Selbstherrlichkeit als Schöpfer seiner eigenen Welt bewußt. 'Poetry' "reproduces all that it represents"⁵⁵⁾.

Zwei Grundmöglichkeiten bestehen, diese selbstherrliche Welt aufzubauen. Shelley hat sie beide gesehen, wenn er sagt: "Whether it (poetry) spreads its own figured curtain"⁵⁶⁾ (die neue Welt als eine Projektion des Selbst) or withdraws life's dark veil from before the scene of things"⁵⁷⁾ (die neue Welt als eine Selbstentschleierung nur mit Hilfe des Dichters). Wieder tritt die Doppelartung der produktiven und reproduktiven Künstlerschaft in diesen Worten klar hervor. Beide Male jedoch wird dasselbe erreicht: "It (poetry) equally creates for us a being within our being. It makes us the inhabitants of a world to which the familiar world is a chaos"⁵⁸⁾. Diese Selbsterschaffung als 'being within our being'⁵⁹⁾ ist, wie Binding in seinen Ausführungen über Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe sagt, „nicht die vom Leben verbrauchte, vernutzte, die vielfältige, die vom Leben und durch das Leben des Tages entstellte und verworfene, die zufällige menschliche Gestalt, sondern ein einfältiges, einziges: ein wunderbares Inbild der Menschengestalt — seine (des Künstlers) Vision, die er bannt, sein Urbild, nach dem er schafft. Dieses Inbild wird in ewiger Wiederkehr, in ewiger näherer Vollendung, in unendlich wechselnden, mit einer nie nachlassenden Jugendlichkeit und Erstmaligkeit ... Form und Wahrheit"⁶⁰⁾. Dieses Inbild des eigenen Selbst bedeutet noch mehr als des Dichters gesteigertes Selbstbild, es ist für ihn in seiner Einheit und ‚Einzigkeit‘ gleichzeitig eine ganze unabhängige Welt für sich und in dieser Ganzheit das 'universe' selbst. "It creates anew the universe"⁶¹⁾. So wird

53) desgl.

54) Herford S. XIV.

55) Defence S. 131.

56) Desgl. S. 155.

57) ebenda.

58) Defence S. 155/156.

59) On Love S. 44: "A miniature, as it were, of our entire self, yet deprived of all we condemn or despise, the ideal prototype". Vergl. M. Deutschbein, Wesen des Romantischen, S. 57 f.

60) Binding, Kolbe, S. 7; desgl. in einem Aufsatz: Hinweis auf die menschliche Gestalt (Das Innere Reich 1936). Nach Soergel, III. 26, erlebt Binding die Kunst als „wahrhafte Gegenwärtigkeit“. „Eine Empfindung kam von außen, trat in mich ein und trat aus mir wieder hervor als mein Geschöpf; eine lebendige Welt schien in mich hineingelagert, und ich zog sie ans Licht, ich schuf Menschen nach meinem Bilde, nach dem was alles in mir Mensch hieß, auch nach mir selbst, und schuf erschaute Dinge zu Wirklichkeit und Leben" (Binding nach Soergel III, 27). Nach Binding ist Kunst „Wille zu höherer Wirklichkeit, zur äußersten, letzten, tiefsten Wahrheit. Kunst tut nie ‚als ob‘, wie es der Schein tun würde, sie spiegelt nichts vor, sie will nichts beschönigen oder schöner machen als es ist, sie will es viel eher erst recht eigentlich ‚wirklich‘ machen" (ebenda).

61) Defence S. 156.

aus der grenzenlosen Zerstückelung, Vielfachheit und Ungleichartigkeit der Erfahrung, die Goethe mit Recht eine ‚millionenfache Hydra‘⁶²⁾ nannte, Einheit und Ganzheit. Ist so das Zufällige zum Notwendigen, der Wechsel zur Dauer, die Vielheit zur Einheit, die Ungestalt zur Gestalt, die Grenzenlosigkeit zum Maß, die Zerstückelung zur Ganzheit hingeführt, dann ist der Bau des ‚universe‘ fertiggestellt⁶³⁾. Und der archimedische Punkt, die Achse, um die die neue Welt gravitiert, ist im Bewußtsein⁶⁴⁾.

Der Idealismus Berkeleyscher Färbung, der die Dinge für Vorstellungen erklärte, erfährt eine Umkehr, indem die Vorstellungsbilder, in ihrer gesteigerten und verdichteten Form als ‚Inbilder‘, für das Primäre, Absolute, Archotypische erklärt werden und die Wirklichkeit gleichsam nur den Fall, die praktische Anwendung für diese Inbilder an die Kunst zu geben scheint. Der Idealismus in dieser totalen Richtungsumkehr (dem Fichteschen produktiven Idealismus gleichkommend) diente Shelley als wissenschaftlicher Unterbau für seine Kunsttheorie. Die Welt mußte, wenn er diese Richtung verfolgte, zur reinen Bewußtseinswelt, die Kunst zur reinen Bewußtseinskunst werden⁶⁵⁾. Sie mußte an die Stelle des eigentlichen Seins rücken und die sog. Wirklichkeit herabsenken zum Schatten⁶⁶⁾.

Imagination als Schöpfermacht der Innen-Kunst.

Wir fragen: da äußere Sinneserfahrung sowie innere Vorstellungsweise für die Schaffung einer selbständigen Bewußtseinswelt der ‚poetry‘ nicht in Frage kommen — auch das logisch-begriffliche Denken sich nur mit den Dingen als rationalen Objekten beschäftigt — welche Möglichkeit gibt es darüber hinaus, welche die Dinge als schattenhafte Erscheinungsbilder hinter sich läßt und in die Transzendenz der Wesen und Inbilder hinausgreift? Worin ist das Organ einer inbildlichen Wesensschau zu erblicken?

Shelley antwortet: ‚Poetry, in a general sense, may be defined to be ‘the expression of the imagination‘“⁶⁷⁾. ‚Poetry‘ ist nicht Summe der papierfixierten Weltliteratur⁶⁸⁾, sondern Ausdruck eines lebendigen Organs im Menschen, der ‚imagination‘. Die Auffassung von der Wirklichkeit wird neuorientiert — eine totale Richtungsumkehr wird vollzogen — indem eine Betätigungsweise des seelischen Tiefenich zum Ausgangspunkt einer ganzen Welt gemacht

62) Weimarer Ausg. II, 4, 289/293.

63) Vergl. Ebbinghaus, S. 6—32; insbesondere S. 29—32.

64) Vergl. Ode to Heaven.

65) Vergl. Deutschbein, Stilistik, S. 30.

66) Die Ansicht von der unvereinbar gespaltenen Welt bestätigt Shawcross Introduction S. XIV: „Reconciling the ideal and the real lay outside the scope of Shelley’s genius“.

67) Defence S. 121.

68) Das hatte schon Ph. Sidney in seiner ‚Defence of Poesy‘ gesehen.

wird. Um diesen archimedischen Punkt ziehen sich Kreise, die eine neue Welt aufbauen und in ihrem Bann halten⁶⁹⁾.

'Imagination' ist durch und durch schöpferische Aktivität. Sie ist Baumeisterin einer Welt, die sich nicht anstrengungslos dem inneren Auge auftut, sondern in geistiger Tat erschaffen sein will. 'Imagination' ist 'mental action; mind acting upon those thoughts so as to colour them with its own light, and composing from them, as from elements, other thoughts, each containing within itself the principle of its own integrity'⁷⁰⁾. Bewußtseinsinhalte kommen in den Schmelztiegel der 'imagination', um dort in geheimnisvoller Alchimie zu einem neuen, ganzheitlichen Sein verbunden zu werden. 'Imagination' verleiht dem toten Gedanken ein 'living principle', um das er dann wie um eine monadische Kraftmitte zu rotieren beginnt. Der 'thought' beginnt damit erst zu leben und erst infolge davon trägt er sein eigenes Gesetz in sich selbst, ist sich selbst 'centre and circumference'⁷¹⁾ und kein determiniertes Glied einer gedanklichen Kausalanreihe mehr.

Daß Shelley von der monadischen Energie der 'thoughts' — die als 'principles' ihre eigenen 'integrity' Kraftmittelpunkt und rotierender Umkreis ihrer selbst sind — wußte, sagt er mit den anerkennenden Worten über seine zeitgenössischen Dichter: "It is impossible to read the compositions of the most celebrated writers of the present day without being startled with the electric life which burns within their words"⁷²⁾. In 'startle' liegt: Aufzucken und Beben des elektrischen Schlages, der bis in elementare Empfindungen dringt. In 'electric life' kommt die Spannungsenergie dieser Gedankenmonaden zum Ausdruck. Sie gravitieren um sich selbst und verbreiten helles Licht, daß in den Worten, die sie einkleiden, wie Feuerwerk aufbrennt.

Schöpferische Aktivität, geistige Tathandlung ist immer Zusammenschau des Mannigfaltigen, denn das geistige Wesen der Welt ist nicht wieder gespalten in eine zerstreute Vielheit, es ist vielmehr ein Wesen und als solches von universaler Gültigkeit. 'Imagination' ist "principle of synthesis and has for its objects those forms which are common to universal nature and existence itself"⁷³⁾. Aus der Vogelschau des universalen Standpunkts, den die 'imagination' inne hat, stürzen alle Grenzen und verlöschen alle Trennungslinien. Sie hält eine Position, von der aus alle Wege möglich sind. "The other (imagination) is the universal and contains within itself the germ of a relation to what ever motives or actions have place in the possible varieties of human nature"⁷⁴⁾. Das ganze

69) Shawcross, S. XXXV nennt Shelley "a champion of the faculty of imagination".

70) Defence S. 120.

71) Defence S. 152.

72) Desgl. S. 159.

73) Desgl. S. 120.

74) Defence S. 128

Universum steht offen, wo die 'imagination' auch immer den Hebel ansetzt. Zusammenfassend läßt sich sagen: der Dichter, der mit seiner 'imagination' in die Einheit und gleichzeitige Unendlichkeit des Universums eingedrungen ist, besitzt ein Organ, das ihm alle Möglichkeiten in Zeit und Raum und Zahl eröffnet. Es ist diese ungeahnt reiche Potentialität des universalen Standpunktes, die Shelley veranlaßt, zu sagen, daß die Zeit, die soviel wirkliches Leben verwandelt und verwehen läßt, von diesem universalen Standort aus gesehen, immer nur neue Anwendungen, neue Fälle und Belege für die als ewig erkannte Wahrheit an die Hand liefert. "Time ... for ever develops new and wonderful applications of the eternal truth" ⁷⁵⁾.

Betrachten wir 'thoughts' dagegen nicht in ihrer 'integral unity', sondern als abhängige Glieder einer Gedankenreihe, so stoßen wir auf die Grundbetätigungsweise der 'reason', die nichts tut als scheiden und verbinden. Empirische Betrachtungsweise dringt daher nie zur 'integral unity' vor; sie handelt ausschließlich von den 'relations', den Abhängigkeiten, der historisch-genetischen Abfolge von Ereignissen. Shelley gibt ihnen allen, den Positivisten und Rationalisten, das Kennwort: 'relation'. Für sie ist die Wirklichkeit eine Summe von Gegebenheiten, die unumstößlich und primär, von der 'reason' ausschließlich zerlegt und geordnet werden kann. 'Reason' ist Ordnungsfunktion, Orientierungsform, algebraische Aufzählung, 'principle of analysis' ⁷⁶⁾; 'imagination' dagegen schöpferische Funktion, Erbauerin einer 'universal' und 'integral unity', 'principle of synthesis' ⁷⁷⁾. Während 'imagination' die Einheit als ihre eigene schöpferische Tat erst herbeiführt, wird auf der Seite der 'reason' die Einheit als eine objektive Gegebenheit vorausgesetzt, in der es allein die Verbindungslinien und Teile durch Zergliedern zu erkennen gilt. 'Reason' behandelt die Gegebenheiten als 'quantities' ⁷⁸⁾, 'imagination' gibt ihnen einen Sinn, sie verleiht ihnen einen Wertakzent, indem sie ihnen für uns eine tiefere Bedeutsamkeit gibt. Daraus wird erst verständlich, was Shelley abschließend sagt: "reason is to the imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance" ⁷⁹⁾. 'Reason' und 'imagination' haben ein Verhältnis zueinander wie Instrument und Spieler, Körper und Geist, Erscheinung und Wesen. 'Imagination' ist der erste und einzige Beweger (agent) sowie gleichzeitig Bewegung (agency). 'Imagination' ist autonom und schafft in ihrer Unabhängigkeit ihre eigene Wirklichkeit, ihr eigenes Wirk-sal, indem sie sich unaufhörlich entwirkt und aus sich selbst erschafft. Darin ist sie 'spirit' wie 'substance'.

75) Desgl. S. 128. Herford "at countless points the universe of sense and thought acquired a new potency of response and appeal to man" (S. XIV).

76) Defence S. 120.

77) desgl. S. 120.

78) desgl. S. 120.

79) desgl. S. 120.

'Reason' dagegen trägt instrumentalen Charakter, ist dienstbare Funktion wie das Körperliche. Als Erscheinungsform ist sie nur Schatten und Abglanz des 'spirit' und der 'substance'.

Zusammenfassend läßt sich allgemein sagen: 'imagination' ist nichts anderes, als mit der äußersten Anstrengung der Seele das erschaffen, was die Sinne und der Verstand niemals gewähren können: die Welt in ihrem urbildlichen bzw. inbildlichen Sein.

Wenn wir dieses Streben 'darüber hinaus' ('aspiration beyond') nicht mehr haben, sind wir lebende Gräber (living sepulchres), werden wir zugedeckt von einer Ansammlung toten Materials, 'accumulation of facts and calculating processes'⁸⁰). 'The cultivation of those sciences which have enlarged the limits of the empire of man over the external world (reason), has, for want of the poetical faculty (imagination) proportionally circumscribed those of the internal world'⁸¹). Wissen allein ist Tod. Lebendigen Geist müssen wir ihm einhauchen. 'We want the creative faculty to imagine what we know'⁸²). Wir sättigen uns sonst mit bloßem Stoff auf Kosten des Organs, das ihn allein assimilieren und verdauen kann. "We have eaten more than we can digest"⁸³). Die Elemente, die wir beherrschen sollten, fangen an uns zu versklaven. "And man, having enslaved the elements remains himself a slave"⁸⁴). Die Präsenz (presence of the creative faculty) des "spirit" durchgeistigt, d. h. gliedert und führt herauf: eine 'order which may be called the beautiful and the good'. Kommt es dahin, daß 'reason' 'imagination' übertrumpft, so wird der body zu schwerfällig für das geistige Prinzip (spirit). 'The body has become too unwieldy for that which animates it'⁸⁵).

Shelley dokumentiert sich als der große Ahner und Visionär einer für ihn kommenden Zeitentwicklung. Er liefert den Beweis seiner Ansicht, daß der Dichter Prophet sei mit den Worten: 'The accumulation of materials of external life exceed the quantity of the power of assimilating them to the international laws of human nature'⁸⁶). Damit gibt ein Dichter im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts das Hauptsymptom einer kommenden geschichtlichen Entwicklung an. Das Jahrhundert nach ihm sollte hauptsächlich an einer Überfütterung mit totem Wissensstoff kranken, sollte dem technischen und naturwissenschaftlichen Fortschritt den Vorrang vor allem anderen geben, sollte den Gott Shelleys vom Sockel nehmen, um Gott Mammon, das 'calculating principle', darauf zu setzen. Shelley hatte bereits die Entscheidung zwischen Gott

80) Defence S. 151.

81) desgl. S. 151.

82) desgl. S. 151.

83) desgl. S. 151.

84) desgl. S. 151/52.

85) Defence S. 152 ff.

86) desgl. S. 152.

87) desgl. S. 152.

und Mammon gefordert, indem er sagt: "Poetry and the principle of Self of which money ist the visible incarnation, are the God and Mammon of the world" ⁸⁷⁾.

Die Umkehr im Verhältnis: Außenwelt — Innenwelt.

Wir sind keine Instrumente, über die die äußeren und inneren Sinneswahrnehmungen hinwegziehen können, ohne verwandelt ⁸⁸⁾ zu werden. Wir sind dem Eindruck nicht dienstbar, denn 'there is a principle within the human being which acts otherwise than in the lyre' ⁸⁹⁾. Gibt das Instrument nichts als die genaue Antwort auf den Anruf von außen, so ist es in diesem Falle umgekehrt: die äußere Berührung der Saiten weckt einen Ton, der bereits in ihnen geschlummert hat; denn es entsteht mehr als Melodie. Dieses 'principle', was durch die Berührung zum Leben erweckt wird, schafft 'harmony' und 'beauty' durch eine innere 'order' und 'internal adjustment' ⁹⁰⁾.

Allein in dieser inneren Ordnung erblickt Shelley das Hauptgesetz der 'beauty'. In den Anfängen der Menschheit ist die Kunst Imitation der Natur. Später erst findet eine Annäherung an eine gewisse innere 'order' statt und 'those in whom it' ('this faculty of approximation to the beautiful') 'exists in excess are poets in the most universal sense of the world' ⁹¹⁾. Diese innere Ordnung und Harmonie und das große Vergnügen, was aus ihnen bei allen, die daran teilnehmen, entsteht, ist nichts anderes als das wirkliche und letzte Geheimnis der 'beauty'.

Die Korrespondenz, die zwischen dem Eindruck der Außenwelt und dem Ausdruck der Innenwelt besteht, stellt sich dar als 'impression' einerseits und 'reflected image' ⁹²⁾ andererseits; d. h. der Eindruck wird im Ausdruck nicht einfach kopiert, der Ausdruck ist nicht einfach das zurückgeworfene Bild des Eindrucks (reflected impression). Es geschieht etwas mit ihm: sein Inbild wird aufgeschlossen. Das was der Ausdruck von dem empfangenen Eindruck zurückwirft, ist dessen Inbild. Der Ausdruck 'will be the reflected image of that impression' ⁹³⁾.

'Language and gesture ... become the image of the combined effect of those objects (impressions) and of his (man's) apprehension of them' ⁹⁴⁾. Der Akzent liegt bei dieser Feststellung

88) B. Fehr, Expressionismus in der neusten engl. Lyrik. Britannica. Festschrift für M. Förster 1929 S. 275, über Verschiebung, Verwandlung, Verzauberung, Entstellung.

89) Defence S. 121.

90) desgl. S. 121.

91) desgl. S. 123.

92) desgl. S. 121.

93) Defence S. 121.

94) desgl. S. 121.

unzweifelhaft auf 'apprehension'; denn Shelley ist wie Goethe der Meinung, daß der Künstler gerade, indem er seinen Gegenstand ergreift, diesen in sich neu erschaffen muß oder der Gegenstand ihm sonst für ewig fremd bleibt⁹⁵). In der 'apprehension' findet eine Begegnung von Gegenstand und Seele statt, so, daß die Seele nur das am Gegenstand ergreift, was sie schon vorgebildet in sich getragen hat, nur das empfängt, was sie selbst von sich aus zu geben vermag. 'Apprehension' ist Anpassung von Innen und Außen durch Auswahl. Nur in wenigen Worten spricht Shelley diesen Tatbestand bündig aus: 'All expression being subject to the laws of that from which it proceeds'⁹⁶).

Der gewaltige Prozeß der Anpassung und des harmonischen Ausgleichs von Innen- und Außenwelt findet in der 'apprehension' so statt, daß die Innenwelt (In-Bild-Welt) als das Primäre, sich ihre Ergänzung in der Außenwelt sucht, um sich mit diesem ausgewählten, zu ihr passenden Ausschnitt zu vermählen.

Wie es zu dieser harmonischen Anpassung kommen kann, erklärt Shelley mit dem Bacon-Zitat: 'The same footsteps of nature (are) impressed upon the various subjects of the world'⁹⁷), d. h. schon präformiert besteht eine genaue Entsprechung zwischen Innen- und Außenwelt, die Bacon mit den Fußstapfen der großen Natur bezeichnet, die sowohl die verschiedenen Menschen wie die Dinge der Natur in gleicher Weise 'beeindrucken' (impress) und so eine geheime Identität zwischen Seele und Sein herstellen.

Nicht erst im Kunstwerk, schon in der 'apprehension' findet diese Vermählung (Synthese) von Innen und Außen, von Seele und Welt statt. In der apprehension ist die poetry sozusagen noch 'in nuce' und darum viel erstmaliger und gottähnlicher, denn "when composition begins inspiration is already on the decline"⁹⁸). Das Kunstwerk ist als objektivierte Form 'a feeble shadow of the original conceptions of the poet'⁹⁹) (apprehensions). Gerade in der plötzlich aufflammenden Erstmaligkeit der Konzeption ist der Blick für das Ganze geöffnet. "Milton conceived the 'Paradise Lost' as a whole before he executed it in portions"¹⁰⁰).

Unmittelbar-leibhafte Gegenwart (Presence) der Innenwelt in der Sprache.

Die In-Bild-Welt hat verschiedene Medien, in denen sie sich manifestiert. Sie äußert sich gleicherweise in 'language, colour,

95) „Indem der Künstler einen Gegenstand ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe“ (Weimarer Ausg. I, 47, 17).

96) Defence S. 122.

97) desgl. S. 123.

98) desgl. S. 153.

99) desgl. S. 153.

100) desgl. S. 153.

form, and religious and civil habits of action' ¹⁰¹). Shelley erblickt 'poetry' sowohl in der Religion und der sozialen Institution als in der Malerei und Plastik, weil er das Werk (effect) als ein 'synonym of the cause' ¹⁰²) ansieht. Daher ist alles Geschaffene, in dem wir die Tätigkeit dieser 'cause' erblicken, als 'poetry' zu betrachten. Ist Gott als Schöpfer 'natura naturans' und sein Werk 'natura naturata' und würde Shelley in ihm allein den ewigen Beweger und Gestalter gelten lassen, so ist der Dichter ewig tätige 'poesis' und sein Werk ist allein als 'synonym of the cause' (poesis) wirkliche Dichtung (poetry).

Die Sprache ist als der wahrhafteste Ausdruck unseres 'internal being' ¹⁰³) unmittelbarer als ihre Schwesterkünste. Sie ist eine 'direct representation' ¹⁰⁴) dieser Innenwelt. Als 'medium of communication' ¹⁰⁵) vermag sie als Durchgang den 'spirit' leibhaft gegenwärtig heraufzuführen, und so alle Menschen in diesem einen 'spirit' zu vereinigen. Während die anderen Künste wie Wolken das Licht des 'spirit' 'enfeeble' ¹⁰⁶), spiegelt die Sprache direkt und unmittelbar wie ein 'mirror which reflects' ¹⁰⁷), wie ein 'echo of the eternal music' ¹⁰⁸).

Betrachten wir das Medium der Sprache genauer, so stellen wir fest, daß sie als schöpferische Leistung 'pictures of integral thought' ¹⁰⁹) hervorbringt. Sie deckt die 'unapprehended relations of things' ¹¹⁰), die 'similitudes' und 'analogies' ¹¹¹) der Dinge auf; etwa so wie der Stilist Murry es charakterisiert, ist sie 'ransacking heaven and earth for a similitude', "... establishing affinities between all the provinces of the animate and inanimate world" ¹¹²). Die Sprache ist auf ihren Entdeckungsfahrten in völliges Neuland gezwungen, Unbekanntes mit bereits Bekanntem in Beziehung zu setzen und dabei zu übertragen. Daher sagt Shelley "their (poets) language is vitally metaphorical" ¹¹³). In der Metapher wird der fremdstoffliche Gegenstand durchseelt und dem Kreis des Bewußtseins sowie dem Kreislauf des Innenlebens angeschlossen. In ihrem ersten Anfang ist Sprache notwendigerweise immer Poesie, denn sie drückt zum ersten Mal die Zusammenhänge aus, die bis dahin noch nie in dieser Weise gesehen und gesagt wurden. Und allein die Tatsache, daß sie etwas aussagt — wenn auch in unkünstlerischer Form — was bis dahin noch nie geäußert wurde und so die zerstreuten Strahlen der Wirklichkeit zum ersten Mal in dem Brennspiegel eines sprachlichen Bewußtseins sammelt, stempelt sie

101) desgl. S. 125.

102) desgl. S. 125.

103) ebenda 104/5/6/7.

108) desgl. S. 127.

109) desgl. S. 123.

110) desgl. S. 123.

111) desgl. S. 120, 127.

112) Murry, The Problem of Style S. 83 nach M. Deutschbein § 59. Neuengl. Stilistik.

113) Defence S. 123.

als schöpferisch. 'In the infancy of society every author is necessarily a poet, because language is poetry' ¹¹⁴). Every original language near to its source is in itself the chaos of a cyclic poem' ¹¹⁵).

Imago = Image oder Inbild als künstlerische Inkarnation des geistigen Prinzips (Spirit).

Als was aber erhebt sich der spirit zu voller Sichtbarkeit im Kunstwerk? Wäre die Sprache nur Hieroglyphe, die wir deuten müßten, dunkles Zeichen, das wir erraten müßten, dann könnte man von ihr nicht als einer direkten Präsentation des Geistigen sprechen. Denn wäre sie wie ihre Schwesternkünste auch nichts anderes als Umwölkung, Vernebelung, Verunklärung des spirit. Weder am sprachlichen Gleichnis noch an der sprachlichen Metapher noch an einem rätseldunklen Symbolismus kommt das geistige Prinzip vollkommen und unmittelbar zum Ausdruck. Es wird allein *present* (presence) im *image*. "Their words (poets) unveil the permanent analogy of things by images which participate in the life of truth" ¹¹⁶).

Wir stellten bereits fest, daß der 'spirit' Geist einer ewigen Ordnung ist. Diese Ordnung ist, wie wir sahen, ebenso sehr 'beauty' wie 'truth'. Allein das image vermag die Wesenheit dieser Geistordnung, bei der alles in eine Identität (analogy) zusammenfällt, bildhaft einzukörpern und gegenwärtig heraufzubeschwören. Daher ist vollkommene Dichtung 'the very image of life expressed in its eternal truth' ¹¹⁷). 'Image' ist Sichtbarwerdung, Gegenwart und unmittelbarer Aufschluß der Wahrheit (veracity) ¹¹⁸), Hervortreten einer Ewigkeit in den staunenden Augenblick und in dieser Ewigkeitsschau Offenbarung der wahren Ordnung, d. h. der Wahrheit und Schönheit und des Wertes des Lebens.

Das Leben schaut im image erst in sein wahres inneres Gesicht, denn es ist dort bis zu seiner letzten Essenz hinaufgeläutert. 'Time, place, circumstance, cause and effect' ¹¹⁹) gehören dagegen zu den äußeren, leicht vertauschbaren Zufälligkeiten des Lebens und bleiben außerhalb. Image ist 'creation of actions according to the unchangeable forms of human nature, as existing in the mind of the Creator, which is itself the image of all other minds' ¹²⁰).

Es könnte der Gedanke aufkommen, das Inbild (image) sei bildhaft-ruhiges Nebeneinander oder nach Art der platonischen

114) desgl. S. 123.

115) desgl. S. 124.

116) desgl. S. 127.

117) desgl. S. 128.

118) „Das Erstmalige, das Nie-Zuvor aller Schöpfung stand in seinem ewigen Siege vor mir. Ich war allein mit ihm, es hielt mir still. Es prüfte mich, nahe, ganz dicht“ (Binding, nach Soergel III, 26).

119) Defence S. 128.

120) desgl. S. 128.

Idee ein unbezwingliches Vorbild (Norm) der Erscheinung. Das trifft beides nicht zu. Weder ist das Inbild in marmorner Ruhe noch nach Art einer Gesetzestafel, die das Wörtchen ‚Soll‘ trägt; es besitzt vielmehr einen ausgesprochen starken Bewegungskarakter, ist 'living image'¹²¹⁾. Anders wie in anderen Geschöpfen zittert im image noch das volle Maß der entwickelten Schöpferkraft des Gottes oder des Künstlers nach. Es ist nicht zum Werk (Ergon) erstarrt, ist keine eingesargte Bewegung. Jede Imageschöpfung ist von einer plastisch gestalthaften Ausdrucksgebärde, einem mimisch eindringlichen Gestus — die unbezwinglich auf uns eindringen und uns bannen. Daher spricht Shelley von einer *creation of actions* beim Imagegedicht.

Doch ist die Bewegung des 'image' kein Modus, der der Zeit unterworfen ist, denn sie ist gebildet und geworden nach den 'unchangeable forms of human nature'. Wie die weit ausladende kosmische Gebärde einer Riesenplastik¹²²⁾ unwandelbar dieselbe bleibt und doch in ihrer Ausdrucksballung lebt, so ist auch Ausdruckshaltung und Gebärde einer Image-dichtung unvergänglich. So nämlich wie sie die Dinge versichtbarlicht, existieren sie im zeitlosen 'mind of the creator'. Image stellt also die archotypische Existenz der Welt, wie sie im Geist Gottes lebte, wieder her. — Gottes, der in sich wieder das image aller schöpferischen Geister ist, weil er alle diese Geister in seinem Allgeist zusammenfaßt und sich in ihnen selbst anschaut. So kann der 'universal mind' Gottes jederzeit durch die Geister, die an ihm teilhaben, (participation) — 'portions von ihm sind —, durch deren schöpferischen Werke (images) sich immer wieder aus sich selbst erschaffen. Die Dichter

121) desgl. S. 129.

122) Über Shelleys Verhältnis zur bildenden Kunst klärt die gründliche Arbeit von Ilse O' Sullivan auf. Sie behält recht gegenüber Shawcross, wenn sie sagt: „... so sah Shelley die griechischen Bildwerke: nicht kalt und tot und stumm“. Shawcross sagt, für Shelley sei die griechische Plastik ausschließlich "model of ideal truth and beauty".

Allein das "subjugating his material to his purpose (der griechische Bildhauer) and introducing the effect of a nature wholly dematerialized of sense, wholly translated into thought..." meint Shawcross, hätte Shelley angerührt. Shawcross führt selbst ein Goethewort an: The generic conception (in Greek art) leaves us cold. Shelley würde sie auch kalt gelassen haben, wenn er sie nicht in seiner Art und Weise erlebt hätte, die nur bei Ilse O' Sullivan ihre volle Würdigung findet:

„Endlich fangen die Marmorbilder an zu zittern und überzugehen in eine Bewegung von der Art wie die des Seetangs, wenn er sich unter den Wellen des Meeres entfaltet ... bewegt, sich öffnend und schließend und unterm Auge des Schauenden sich verändernd.“ Es liegt hier das eigenartige Phänomen vor, daß Shelley die in klassischer Ruhe und zeitloser Raumgestalt befindlichen griechischen Bildwerke in einer Bewegungsart apperzipierte, die aus seinem eigenen Inneren, seiner produktiven, ein- d. h. hineinbildenden Imagination kam. Unklassische Realistik der Bewegung dagegen (Michelangelo) läßt ihm keinen Spielraum mehr für seine selbstbewegende Imagination und er lehnt sie deshalb ab. (Siehe seine Briefe an Peacock, 9. XI., 16. XI. 1818; 25. II., 23. III. 1819); weiterhin s. O' Sullivan S. 58 f., 78 f., 92 ff., 104 ff., 216 ff.

als 'portions' des Gottgeistes liefern in ihren Schöpfungen die Bausteine, aus denen das gewaltige 'image' Gottes sich immer wieder neu aufbaut.

Wir blicken hier in eine der kühnsten Konzeptionen, die der romantische Geist hervorbrachte: die Welt als eine Riesenwerkstatt zu betrachten, in der in ewig wiederkehrender schöpferischer Bewegung, ein Gott sich ständig aus seinen individuierten Geistern erschafft und diese, ohne es zu wissen, jeder für sich mit ihren 'images' das Riesenmosaik des Gottesbildes (image) bauen helfen. Vergl. Coleridge Biogr. Lit. Chap. XIII.

Romantik betrachtet Dichtungen aller Art als 'episodes to that great poem, which all poets, like the co-operating thoughts of one great mind, have built up since the beginning of the world' ¹²³).

Für die Individuation des Gottgeistes in einem Schaffenstypus von der Artung Shelleys gilt es hinzuzufügen: er, wie alle produktiven Imageschöpfer, läßt in jedem seiner Werke sein eigenes image erstehen. In allen Dingen, Menschen, Bäumen, Gräsern, Schmetterlingen, sucht er nichts als Antwort auf sein eigenes Wesen — sein 'Inbild', das er nur in Begegnung mit den Dingen der Welt zu erkennen vermag. Besonders im spiegelnden Wasser und im Echo sucht er sein „Selbstbildnis“. Die Welt dient ihm zur Ergänzung seiner Halbheit, zur Hilfe aus den Schranken seines kleinen Ich — in die weiten Arme seines entgrenzten und gesteigert erhobenen Selbst, in dem allein sein wahres Inbild ruht. Shelley schafft sich — und darin ist er ein kleiner Gott — immer nur selbst und liefert damit seinen Beitrag zu dem Riesenwerk, dem 'image' Gottes. Shelley verwirklicht sich in unaufhörlicher Wiederkehr in seinem eigenen gesteigerten Selbstbild, wie Gott es in dem seinen tut, um erst in diesem sich wiederholenden Akt der Selbsterschaffung und Selbstverwirklichung die volle Gewißheit und Bestätigung seiner selbst zu empfangen.

Inbildschaffen in seiner Abhängigkeit vom Dämonischen.

Die Welt der 'poetry' hat in sich etwas Vollendetes, Unabhängiges, Endgültiges, Selbstherrliches. Sie ist sich selbst Gesetz, 'the mind is its own place', ihr eigener Mittelpunkt und Umkreis. Jedoch bedeutet diese Souveränität und innere Freiheit nicht, daß sie völlig bindungslos ist. Kennt sie keine äußeren Abhängigkeiten, so ist sie doch dem Dämon im eigenen Innern verhaftet und verantwortlich. Der Schaffende muß willig sein, sich von diesem inneren Gesetz leiten zu lassen. Erst in dieser Dienstschaft zu seinem eigenen Dämon gewinnt er in seinem Schaffen jene nachtwandlerische Sicherheit, die jedes große Werk auszeichnet. Doch braucht dieses immanente Gesetz — Dämon genannt — nicht immer

¹²³) Defence S. 139.

bewußt zu werden. Der Dämon gerade läßt uns nicht das Leben und die Kunst bewußt führen, er vielmehr führt uns, auch wenn wir oft die Gefolgschaft zu ihm aufkündigen möchten. Seine Macht ist 'above consciousness' ¹²⁴). Die Schaffenden, in denen der Dämon seine Wohnung aufgeschlagen hat, mögen oft, was die anderen Seiten ihrer Natur angeht, wenig Beziehung zu dem dämonischen 'spirit', der in ihnen arbeitet, besitzen. Und doch sind sie gezwungen, aus der Not und 'Notwendigkeit' dieses Dämons heraus 'ministers' ¹²⁵) zu sein. "But even whilst they (poets) deny and abjure they are yet compelled to serve the power which is seated on the throne of their own soul" ¹²⁶). Und diese Macht fragt grundsätzlich nicht danach, wen sie sich als 'minister' — als ihr Schreibzeug, ihr Mundstück erwählt. Sie befiehlt und die Schaffenden müssen dienen. Gerade in dem Hochgefühl der Größe ihres Geschaffenen haben die Dichter gleichzeitig das Erlebnis einer unbedingten, zwingenden Bindung und Dienstschaft an ihrem eigenen Dämon, der nicht in ihnen als Einzelmenschen aufzugehen scheint, sondern sie wie eine überpersönliche Macht zur Unterwerfung zwingt. Shelley als der Typ des Ekstatikers ist oft erfüllt von dem Götterselbstgefühl des Urbildners. In jenen Augenblicken des Außer-sich-seins ist er der Selbstvergottung nahe und doch gesteht er, (we are) 'compelled . . . into a subordination to the imaginative and creative faculty' ¹²⁷). Ein 'all-penetrating spirit' ¹²⁸) entwirkt sich im Schöpfer, ein rätseldunkles, überpersönliches Es; und der Schöpfer selbst ist "perhaps the most sincerely astonished at its (Es) manifestation" ¹²⁹). 'Poets' sind "hierophants of an unapprehended inspiration" ¹³⁰), "words which express what they understand not!" ¹³¹).

Inspiration nennt man diese Art des Schaffens ¹³²). Empfundene wird sie als Gnade und Geschenk des Himmels. Die Muse 'dictated' ¹³³) to him the 'unpremeditated song' ¹³⁴) (Milton, Paradise Lost). Ebenso ist die Kunst der Skylark ¹³⁵) 'unpremeditated song' ¹³⁶), unvorbedacht, rauschhaft unbewußt. Der Vogel ist ein Bild des 'inspired rhapsodist' ¹³⁷), der nicht mehr poet, sondern 'singer' ¹³⁸), ganz Musik, wird.

124) desgl. S. 129.

125) desgl. S. 159.

126) desgl. S. 159.

127) desgl. S. 158.

128) desgl. S. 159.

129) desgl. S. 159.

130/131) desgl. S. 159.

132) siehe L. Smith, Words and Idioms S. 123 f.

133) Defence S. 153.

134) desgl. S. 154.

135) Ode to the Skylark: "Pourest thy full heart in profuse strains of unpremeditated art" II, 203.

136) Defence S. 154.

137) desgl. S. 140.

138) siehe Swinburne S. 22 "He was alone the perfect singing-god."

“The very mind which directs the hands in formation is incapable of accounting to itself for the origin, the gradations or the media of the process“¹³⁹⁾.

Der Schaffende ist nur Werkzeug — Sprachrohr einer Stimme, die aus ihm zu tönen anfängt. Er erlebt sich als ein Auserwählter, ein Gezeichneter. Er wird selbst ganz Medium einer allgewaltigen Macht, die durch ihn hindurch spricht. Er muß die Musik, die in ihm tönt, weitergeben, denn er ist besessen von ihr — und diese Besessenheit ist sein Dämon, seine Not, sein Müssen als ein Schaffender.

Die Bewußtseins- und Willensseite liegen wie in tödlichem Schlaf (trance). 'Poetry' is "not subject to the control of the active powers of mind"¹⁴⁰⁾. "Poetry is not like reasoning, a power to be executed according to the determination of the will; a man can not say 'I will compose poetry' "¹⁴¹⁾.

Shelley läßt uns hier wie nirgends einen Einblick tun in die schöpferische Tätigkeit seines eigenen Geistes. Wir treffen auf eine rückhaltlose Konfession seines eigenen inneren Erlebens. Aus ihm ist folgende Charakteristik der Inspiration geschöpft: 'The mind in creation is as a fading coal, which some invisible influence like an inconstant wind awakens to transitory brightness'¹⁴²⁾. Die ganze, dem Willen entzogene Launenhaftigkeit des Dämons kommt in diesen Worten zum Ausdruck. Er ist unbeständig, sprunghaft, willkürlich-launenhaft — schnell aufflammend und ebenso schnell wieder verglühend. Der Dämon gebärdet sich oft als Quälgeist. Der Dichter muß ihm jede Minute weihen, in sich hineinhorchen, in ständiger Bereitschaft leben, um die kostbaren Augenblicke des Schaffens nicht zu versäumen. Daher kann seine Empfänglichkeit nicht groß genug sein (delicate sensibility)¹⁴³⁾ und seine Einbildungskraft nicht weit genug (enlarged imagination)¹⁴⁴⁾, damit er, wenn jene überpersönliche Macht ihn erwählt, auch wacht und mit offenen Sinnen den Fingerzeig, den sie ihm gibt, vernimmt.

'We are aware of evanescent visitations of thought and feeling ... always arising unforeseen and departing unbidden, but elevating and delightful beyond all expression. It is as it were the interpenetration of a diviner nature through our own'¹⁴⁵⁾. Einen Schöpfungs Augenblick lang geruht die Macht im 'poet' zu herbergen. Diese vorübergehende 'presence' der Inspiration drückt die Shelleysche Bezeichnung 'visitation' unübertrefflich aus. Wie aufgesogen in einen höheren Willen und von seiner Macht ganz durchdrungen muß der poet sich vorkom-

139) Defence S. 154.

140) desgl. S. 157.

141) desgl. S. 153.

142) desgl. S. 153.

143/144) desgl. S. 154.

145) desgl. S. 154.

men, um diesen Vorgang als 'interpenetration' bezeichnen zu können. Die 'diviner nature', die die Welt der Inbilder heraufbeschwört, schiebt sich gleichsam von oben in die empirische Welt hinein und verwandelt alles, was sie berührt: die schlafenden, begrabenen images (buried images)¹⁴⁶⁾ wachen auf. Die tote Erscheinungsform wird abgestreift, sie werden gleichsam entsargt.

Für unsere Fragestellung jedoch ist es hauptsächlich von Bedeutung, festzustellen, daß während der 'visitation of the divinity in man'¹⁴⁷⁾, in den 'vanishing aparitions which haunt the interlunations of life'¹⁴⁸⁾, 'Self' "appears as what it is, an atom to the universe"¹⁴⁹⁾.

Shelley, der in der selbstentgrenzenden Ekstase in die Arme des Universums versinkt und sich in seinem ungestillten Expansionsdrang selbst zum Universum ausweitet, hat hier gleichzeitig von seinem zurückgelassenen 'Self' den Eindruck eines Atoms. Wir sehen hierin keinen Widerspruch, vielmehr eine Bestätigung unserer Ansicht, daß in der Ekstase der Dichter sich ganz mit dem Universum verbindet und seine Grenzen sich mit denen des Universums decken. Im allgemeinen wird der Dichter im Zustand dieser Selbstentgrenzung nicht auf sein 'Self' zurückblicken können. Wenn aber die Bewußtheit doch so groß sein sollte, daß er es vermag, so muß er, der sich zum Universum geweitet fühlt, als 'Self', d. h. als empirischer Mensch (den er ja gerade verlassen hat), sich wie ein Atom, diesem im Augenblick erlebten Universum gegenüber, vorkommen.

Das Schöne, Wahre und Gute und ihre Teilhabe an der universalen Ordnung.

Dichter sind ganz allgemein 'those who imagine and express this indestructible order'¹⁵⁰⁾, d. h. einmal die Ordnung, die zwischen den Dingen selbst besteht, zweitens die Ordnung, die zwischen den Dingen und dem schaffenden Künstler und drittens die Ordnung, die zwischen dem Künstler und seiner Kunst, seinem schöpferischen Ausdruck, besteht. 'To be a poet is to apprehend the true and the beautiful, in a word, the good which exists in the relation, subsisting first between existance and perception and secondly between perception and expression!'¹⁵¹⁾. 'Order' ist für Shelley truth in der ethischen Sphäre, beauty in der ästhetischen Sphäre und goodness in einer Sphäre, die etwa dem platonischen Ideal des Guten entspricht und als solches das Schöne

146) desgl. S. 155.

147/148) ebenda.

149) desgl. S. 154.

150) desgl. S. 124.

151) desgl. S. 123.

und Wahre in sich begreift¹⁵²⁾; 'true and beautiful, in a word, the good' dürfte diese Ansicht bestätigen. Es ist ein Dreiklang der metaphysischen Werte, in dem das 'good' die Dominante abgibt. 'Truth and beauty' wird des öfteren als Hendiadyoin gebraucht, was auf die enge Verbindung gerade dieser beiden hinweist. Allgemein auffallend ist jedoch bei dieser Definition des Dichtertums die Tatsache, daß beauty, truth and goodness keine Substanz- sondern Relationsbegriffe sind. Sie drücken nichts als eine Ordnung der Dinge aus und bleiben inhaltlich völlig unbestimmt. Man könnte meinen, Shelley hätte die Kantische Ansicht von der Idee des Guten, Wahren und Schönen als rein regulativen Begriffen in sich getragen und sei sich bewußt gewesen, daß nicht die Dinge selbst, sondern wir den Dingen die Ordnung und damit auch Ideen vorschreiben. Erneut käme in dieser Auffassung zum Ausdruck, daß der Welt des Bewußtseins und in unserem Falle einem dichterischen Überbewußtsein der Primat über die Welt zuerkannt wird.

'Poets' als die Hohenpriester der beauty, der truth und goodness sind Ordner, Gesetzgeber und Propheten der zukünftigen Ordnung der Dinge. 'Poets were called legislators' oder 'prophets': "a poet essentially comprises and unites both these characters"¹⁵³⁾; 'Plato was essentially a poet'¹⁵⁴⁾; 'Lord Bacon was a poet'¹⁵⁵⁾. Die chaotischen Stoffmassen, das unübersichtliche Gewühl der Dinge werden geordnet, aber nicht mit Rücksicht auf den kurzlebigen Augenblick sondern auf eine ewige Ordnung. Eindringlicher als andere Menschen erschaut der Dichter die Gegenwart, denn er durchdringt mit seinem Gesicht die Zufälligkeit äußerer Gestalt und Ordnung und blickt allein in das Innere. Weil er das tut, weil die Gegenwart für ihn nur Durchgang einer ewigen Ordnung ist, wird er auch Vergangenheit und Zukunft mit dem gleichen Blick in die Tiefe treffen. Allein darum ist er Prophet und kann er der geniale Ordner sein. Denn seine Ordnung ist nicht für den Tag geschaffen. Er hat den 'spirit' der Ereignisse erfaßt und partizipiert damit an der Ewigkeit. Für alle Dichter gilt daher der Satz: "The future is contained within the present, as the plant within the seed ..." ¹⁵⁶⁾. "He beholds the future in the present, and his thoughts are the germ of the flower and the fruit of latest time" ¹⁵⁷⁾. Vorhersagen können sie nie die zufällige Form aber immer den 'spirit' der kommenden Ereignisse. Macht ist ihnen gegeben über den spirit allein, nicht aber über den 'dance of circumstance'.

Shelley gibt der Einsicht, daß der 'poet' Einblick in diese ewige Ordnung hat, in der lapidaren Formulierung Ausdruck:

152) R. Kassner, Von der Einbildungskraft, bespricht S. 32 den platonischen Begriff 'kalokagathos' als eine „vollzogene Verkoppelung des Schönen und des Guten ...“.

153) Defence S. 124.

154/155) desgl. S. 127.

156) desgl. S. 122.

157) desgl. S. 124.

“The poet participates in the eternal, the infinite and one“¹⁵⁸).

Noch gedrängter könnte es statt dessen heißen: a poet participates in the spirit. Erst die innere Teilhabe an dem 'spirit' schließt die Unendlichkeit der Ordnung auf, die sich — weil sie zu innerst geordnet ist — als Einheit darstellt. Diese Einheit in der Unendlichkeit ist Ordnung schlechthin, d. h. aber ist 'universe'.

Erst die Tatsache einer Participation an dieser ewigen Ordnung erhellt vollkommen das Geheimnis der Antizipation der Welt vor ihrer eigentlichen Erfahrung. 'Spirit' ist der Geist der Ordnung und kann vor der Erfahrung erkannt werden, weil der Dichter an ihm vorher schon teilgenommen hat. So allein ist es ihm möglich, den Blick in die Zukunft zu tun und vorher zu wissen, was die Erfahrung ihm darbietet. Mit diesem Geist der Ordnung macht der Dichter sich unabhängig von Raum, Zeit und Zahl. “As far as relates to his conceptions time and place and number are not“¹⁵⁹). Dieser 'spirit' einer Dichtung wird in keiner Weise angetastet, wenn wir alle räumlichen und zeitlichen Bestimmungen, alle äußeren Umstände und Situationen verändern oder vertauschen. Die innere Ordnung bleibt, auch wenn die äußeren Geschehnisse ein anderes Gesicht bekommen, denn das Äußere ist grundsätzlich nur als eine Art Zeichensprache der inneren Ordnung zu werten. Shelley nennt die Außendinge “hieroglyphic of their (poet's) thoughts“¹⁶⁰).

'Beauty', 'truth' and 'goodness' sind die getrennten Manifestationen ein und derselben Ordnung, die wieder ein Ausdruck des geistigen Prinzips (spirit's) selbst ist. Dichter graben diese ewige innere Ordnung aus. Die “eternal truth charactered upon the imaginations of men“¹⁶¹) geben sich in ihren Werken kund, und die gewöhnlichen Sterblichen sind bemüht, diese ewigen Wahrheiten, die sich durch sie ausgesprochen haben, abzuschreiben, zu 'copy into the book of common life'¹⁶²). Dichter stellen die Ordnung in ihrer archotypischen Form wieder auf, damit sie im täglichen Leben ihre praktische Anwendung finden kann. Auch hier handelt es sich wiederum um den Primat dieser Ordnung, die erst in sekundärer Linie im konkreten Leben angewandt wird.

Selbstentgrenzung (Ekstasis) als Erlebnis- und Schaffensweise.

In der poetry findet ein 'intercourse', eine 'union' von den Schöpfern und ihren Hörern oder ihren Lesern statt¹⁶³). Diese Begegnung ist 'accompanied with pleasure', 'mingled with

158) ebenda; vergl. R. Otto, Mystik, über Einheitsschau S. 50 f.

159) desgl. S. 124; vergl. R. Tagore, Creative Unity, S. 45 ff.; vergl. Deutschbein, Rom. und Romanesk S. 220.

160) Defence S. 125.

161) desgl. S. 149.

162) desgl. S. 149.

163) desgl. S. 129.

delight'¹⁶⁴). Es ist ein Hochgefühl der Freude und Seligkeit, dessen Ursache oft unerkannt bleibt. "Poetry acts in a divine and unapprehended manner, beyond and above consciousness ... auditors are as men entranced by the melody of an unseen musician, who feel that they are moved and softened yet know not whence or why"¹⁶⁵). In dieser 'Unio' haben wir einen gänzlich irrationalen Akt vor uns, der auf beiden Seiten eine rauschhafte Bewußtseinshaltung voraussetzt. Dieser Rausch wird empfunden als "strain which distends and then bursts the circumference of the reader's mind, and pours itself forth together with it into the universal element with which it has perpetual sympathy"¹⁶⁶). Die Eigenart expressiver Erlebnisweise findet in diesen Worten ihren charakteristischen Ausdruck. Shelley gibt hier wie überall ein getreues Bild seiner selbst. Die Stimme scheint aus dem Unbekannten zu kommen von einem 'unseen musician'¹⁶⁷) und macht es deshalb sehr leicht wahrscheinlich, daß sie nicht von außen her, sondern aus dem eigenen Inneren tönt. Gerade diese räumliche und zeitliche Unbestimmtheit führt zu dieser Vermutung, macht, daß der Romantiker das 'Unseen' und oft sogar 'Unheard' (unheard melodies are sweeter' [Keats])¹⁶⁸) mehr liebt als das erdnahe und sinnfällige Ding.

Fällt nun die geheimnisvolle Stimme in die empfängliche Seele von außen hinein oder quillt sie aus ihr selbst hervor — immer dehnt sie den erlebnisfähigen Innenbezirk so weit aus (distend), bis dessen geschlossener Umkreis auseinanderbersten muß (burst) und sich strahlend ins All (universe) ergießt. Wieder treffen wir, wie schon so oft, an solchen Stellen auf das charakteristische Verbum: to pour forth. In dieser Bildung liegt der expansive Eigendruck, die eruptive Selbstzersprengung und Entladung. Wir bezeichnen den geschilderten Vorgang mit dem Wort: Entgrenzung und meinen damit eben jenen Zustand des Außer-sich-seins, in welchem das Gefängnis des begrenzten Ich¹⁶⁹) verlassen und das Universum zur neuen Heimat wird — eine diffuse Erstrahlung des Selbst an alle Teile des Kosmos stattfindet, wobei das Gefühl aufkommt, daß die neuen Grenzen des ekstatisch erweiterten Selbst sich mit denen des Universums decken.

Selbstentgrenzung schafft aus Einsamkeit.

Die Selbstentgrenzung hat zur Vorbedingung eine völlige Vereinsamung, denn nur wenn keine irdische Bindung mehr den Ekstatiker festhält, kann es zu der Expansion ins All kommen. Nur

164/165) ebenda.

166) desgl. S. 127.

167) desgl. S. 129.

168) In ähnlicher Weise Shelley: "Listen to the music, unheard by outward ears, which is as a ceaseless and invisible wind" (Defence S. 142).

169) vergl. Herford S. XIV.

deshalb ist der Dichter "a nightingale who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds" ¹⁷⁰). In seinem Versteck, seiner dunklen Verborgenheit nimmt der Dichter sich bewußt die Sicht für die Dinge der empirischen Welt. Er flüchtet in der Arme der Nacht (darkness), um sich in ihr umso besser mit allen Teilen des Universums vereinigen zu können. Seine kosmische Sehnsucht ist 'Fernenliebe' ¹⁷¹) und verweilt daher nicht in eingehender Betrachtung der Nähe, überhört die Laute der engsten Umgebung und schweift in einem zerstreuenden (diffuse) Dämmerlicht, ohne bei einem bestimmten Gegenstand stehen zu bleiben, ins All. Shelley richtet den Scheinwerfer seiner Seele nicht auf das Einzelne, Bestimmte und nimmt es in einem hellen Lichtkegel scharf ins Auge, er zerstreut vielmehr sein Licht so sehr, daß er mit den stark auseinanderstrebenden, indirekten Strahlen noch bis an die Grenze des Universums reicht. Was er dabei an Deutlichkeit und eindringlicher Helle verliert, gewinnt er an Weite und Transzendenz.

Selbstentgrenzung schafft den Weg zum Andern und so zur Liebe.

Entgrenzung des eigenen Inneren findet nicht nur im Dichter, sondern oft in gleichem Ausmaß im Zuhörer, Zuschauer oder Leser statt. Große Dichter verkörpern 'truth and beauty' ¹⁷²) so eindringlich und leibhaftig in ihren 'great and lovely impersonations', daß in der empfänglichen Seele ein brennendes Verlangen geweckt wird "of becoming like to Achilles, Hector and Ulysses" ¹⁷³). "Neither the eye nor the mind can see itself unless reflected upon that which it resembles" ¹⁷⁴).

Das Gefühl, sich zur vollen likeness dieser Idealbilder zu steigern, ist eine mitschwingende 'sympathy' und in seiner höchsten Form: zur Vereinigung strebende 'love'. "The mind becomes which it contemplates" ¹⁷⁵). In der 'sympathy' erweitert sich der Kreis des Ich, führt zur Expansion der Eigenwelt ('a going out of our nature') ¹⁷⁶) und erreicht ihr letztes Stadium in der völligen In-eins-setzung (identification) von dargestelltem Inbild und dem eigenen Selbst.

170) Defence S. 129.

171) Shawcross S. XVI: "Moreover, in Shelley's belief this extension of the range of the affections implies no diminution of their intensity. 'You ought to love all mankind, nay, every individual of mankind'. Shelley's Überzeugung von der "infinite capacity of love" läßt ihn sagen: "You ought not to love the individual of your domestic circle less, but to love those beyond it more". (Essay on Christianity, S. 108). Shawcross spricht ebenfalls von einer Auflösung ins All, 'self-diffusion'. B. Fehr nennt es 'Zerschwebung'.

172) Defence S. 129.

173) desgl. S. 129.

174) desgl. S. 135.

175) Prince Athanese III S. 139; Marengni: III S. 215.

176) Defence S. 131.

Gerade das Drama ist ein anschaulicher Idealspiegel des Inbildes, das in uns lebt. "Athenian poets are as mirrors in which the spectator beholds himself under a thin disguise of circumstance (veil) stript of all but that ideal perfection and energy which everyone feels to be internal type of all that he loves, admires, and would become" ¹⁷⁷⁾.

Selbstentgrenzung ist kein Sich-verlieren, kein Sich-auflösen im Grenzenlosen (dissolve); sie ist ein Sich-wiederfinden auf höherer Stufe (it "seems to restore us to reality at a higher point") ¹⁷⁸⁾. Zumeist ist Selbstentgrenzung erstmalige Entdeckung des eigenen Inbildes, das erst aus der tiefen Sympathie zu einem geliebten Du in uns geboren wird.

Shelleys 'ideal love' hat als Ziel ihrer Sehnsucht das Inbild, das als Gegenbild dem Bild im eigenen Inneren entspricht. Es ist aber nur zu wahrscheinlich, daß jenes Selbstbild immer nur als Gegenbild erschaut zu werden vermag. Diese Tatsache hat zur Folge, daß Inbild und Gegenbild im Grunde identisch sind. Das Geheimnis ihrer Identität aber war Shelley unbekannt und ließ ihn sehnsüchtig nach der 'likeness' eines Gegenbildes verlangen. Als Alastor und Prinz Athanese pilgert der Dichter über die ganze, weite Welt, hungrig nach seinem Gegenbild. Träumend erscheint es ihm, und Shelley, für den Träume wirklicher sind als Wirklichkeiten ¹⁷⁹⁾, glaubt einen gnädigen Fingerzeig der Gottheit in dem Traum zu sehen: seine Suche nach dem gleichenden Gegenbild wird nicht vergeblich sein. Trotzdem beginnt er aufs Neue, das geliebte Bild draußen, außer ihm, zu suchen und begeht den Fehler, den wir alle begehen, wenn wir unser Wesen und unser Glück in den Umständen und Dingen statt in uns selbst suchen. Aber der Dichter muß, wie überall erst Zeiten durchwandert, Räume durchmessen haben, um schließlich das Gegenbild in sich selbst, im Traum, in dem sich sein Innerstes auftut, zu finden. Er muß über die Welt hetzen in ewig ungestilltem Verlangen, in trostlose Einsamkeit versinken, um dann in dem Augenblick, als er im engumfriedeten Versteck schlafend ganz bei sich eingekehrt ist, sein Verlangen erfüllt zu sehen. Er mußte Welten bewegen und durchmessen, um sich schließlich für einen göttlichen Augenblick im Wahrtraum selbst zu gewinnen. Er liebte in die Ferne, und Fernen mußte er gewinnen, um sich auf

177) desgl. S. 135.

178) Herford S. XIV.

179) s. Shawcross S. XIX, XX, über den visionär traumhaften Charakter der Shelleyschen Wirklichkeit. Vergl. dazu Essay on Christianity: "Human life, with all its unreal ills and transitory hopes, is as a dream which departs before the dawn, leaving no trace of its evanescent hues". Weiterhin siehe die Kulturbeilage Nr. 12 der Kölnischen Zeitung vom 21. 3. 1937, Dr. G. R. Heyer, über die Irrelevanz von Wirklichkeit und Traum: „Ist das, was wir wachen nennen, denn wirklich ein Wachsein, und das, was wir Traum nennen, nicht das eigentliche Erwachen aus dem Traum, den wir alle Tage neu träumen?“ (Vergl. Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung). Hans Sachs nennt Dichtung ‚Wahrtraumdeuterei‘.

dem Weg nach Innen im Traum endlich selbst zu finden. Hier wie überall ist Shelley der ewig ungestillte Selbstsucher. Und über seiner Suche steht das Wort, das wie ein Orakel ist: „Werde, was Du bist!“

Selbstentgrenzung schafft das Gute.

Imagination bleibt nicht auf die ästhetisch-künstlerische Sphäre beschränkt. Ist sie das lebendige Organ alles Kunstschaffens, so steht sie auch notwendig im Ausgangspunkt jeder sittlichen Handlung. Denn nur mit der Imagination vermögen wir den Kreis, der unser Ich einschließt, zu durchbrechen. Sie verleiht uns Macht über das Innere unserer Mitmenschen, denn sie verschafft sich Einlaß, indem sie sich insgeheim mit den Freuden, Leiden und Nöten der Mitmenschen identifiziert. In wachsenden Ringen dehnt sich das Ich mit Hilfe der Imagination über die Seelen der Mitmenschen und schließlich der ganzen Menschheit aus. Je vollständiger die Selbstvernichtung desto vollkommener die Ausweitung über den Makrokosmos der Menschheitsseele¹⁸⁰⁾. Wer nicht aus der Befangenheit seiner kleinen Ichwelt hinausgehen kann, wird niemals die Menschheit gewinnen. „A man to be greatly good must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others. The pains and pleasures of his species must become his own“¹⁸¹⁾.

Der Gebende wie der Empfangende tragen allein sittlichen Gewinn davon, wenn die sittliche Tat aus jenem innersten Einverständnis (identification)¹⁸²⁾ erwächst. Dann wird die Gabe gering werden neben der „communio“ zweier Seelen, und sie wird gleichzeitig ungeheuer bedeutsam und inhaltsreich sein als wahrhaftes Zeichen dieser Seelenverbindung. Trägt die Gabe dagegen nicht den Stempel dieser innersten Übereinstimmung der Seelen, so schmeckt sie wie Almosen und verliert ihre Bedeutsamkeit über den rein stofflichen Wert hinaus. Ihren immanenten Sinn erfüllt die Tat, wenn sie versichtbarlich, daß ein Mensch über sich hinaus zu einem Menschenbruder den Weg und die Brücke finden wollte.

Wird die volle Vereinigung zweier oder mehrerer Seelen erreicht, so ist aus sympathetischer Einfühlung die Höchstform: Liebe entstanden.

„The great secret of morals is love; or a going out of our nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action or person, not our own“¹⁸³⁾.

180) 'Love' ist nicht nur 'self-extension', sondern auch 'self-perpetuation'; vergl. Shawcross, Fußnote, S. XXIX: "In the Symposium love or the principle of self-perpetuation is represented as the rootimpulse of all artistic and also of all moral and social activity".

181) Defence S. 131.

182) ebenda.

Love veranlaßt den Schöpfer-Gott über sich hinaus zu gehen, eine Welt und einen Menschen zu schaffen, in denen er sich anschauen konnte. 'Love' treibt den Allgeist 'spirit' dazu, sich unaufhörlich, in immer wiederkehrender Bewegung, im 'life' zu entwirren. 'Love' ist die Wurzel jeder wahrhaft sittlichen Tat, in der der Mensch über sich hinaus geht, den Nächsten wie sich selbst zu lieben — oder wie es bei Shelley geschieht, sein Selbst in jedem andern zu lieben. "Love is a going out of our nature", d. h. 'love' ist im Lebensgeschehen der Grund alles Transzendierens, ist die Kraft, die den Fluch der Individuation (*principium individuationis*) vernichtet. Doch gelingt 'love' dieses nur mit Hilfe der 'imagination', denn sie ist eine Identifizierung 'with the beautiful', d. h. Liebe greift nur in die Identifizierung dessen hinaus, was die Imagination als 'beautiful' erschaut.

Beauty wiederum haftet nicht dem zufälligen Erscheinungsbild an, sondern ist das innere Gesetz des image. Love identifiziert also nur mit dem, was die imagination als image erschaut. Sie ist die Kraft, die erst das Erschaute leibhaft gegenwärtig macht.

Shelleys images tauchen alle aus dem Dunkelgrund seiner eigenen Seele auf, denn die love hat sie alle in sein Selbst hineinverwandelt. So schließt sich in der Liebe der Existenzialzusammenhang alles Lebendigen. Die Seele, die sich dem Kosmos geöffnet hat, vermag zu jedem Gegenstand zu sagen wie Shelley:

"Thou imagest my life" ¹⁸⁴).

Selbstentgrenzung schafft das Gefühl von geläuterter innerer Reinheit (Katharsis).

Wilde, rauschhafte Freude (joy) begleitet den Zustand der Entgrenzung (Ekstase). Nachdem aber die Wogen der Leidenschaft sich gelegt haben, nachdem der Dichter sich hinauf gesteigert hat, ist er 'exalted' ¹⁸⁵), d. h. überhoben über das Gewühl und die Wirrnisse der Gefühle. Der Rausch ist vorbei. Er hat gewirkt wie ein Aderlaß. Katharsis bezeichnet diesen Zustand und ist in seiner Urbedeutung medizinisch verstanden worden. Hier beim

183) Defence S. 131. Shawcross S. XXVIII: "Love or the principle of self-extension lies at the root of both (the benevolent and artistic motive) and in either case its true organ is the imagination". Sh. verweist dort auf eine Stelle aus dem Shelleyschen Prosafragment *The Coliseum*: "It is because we enter into the meditations, designs and destinies of something beyond ourselves that the contemplation of the ruins of human power excites an elevating sense of awfulness and beauty. It is therefore that the ocean, the glacier, the cataract, the tempest, and the volcano, have each a spirit which animates the extremities of our frames with tingling joy. It is therefore that the singing of birds and the motion of leaves, the sensation of the odorous earth beneath, and the freshness of the living wind around, is sweet. And this is love."

184) *Alastor* I, S. 191.

185) Defence S. 131.

Dichter äußert sich Katharsis als ein ruhiges, gleichmäßiges Leuchten — ein Leuchten der Beseligung und Verklärung, das den Dichter umstrahlt, der sich alles Irdischen überhoben fühlt. Im Reinigungsfeuer geläutert und geheiligt, umgibt ihn nun, der noch vorher stürmende Seele war, 'calm' — eine unirdische, schwebende Ruhe. "And an exalted calm is prolonged from the satiety of this high exercise into the tumult of familiar life" ¹⁸⁶).

Der Schaffende ist bereichert, innerlich gereift, erfüllt und vollendet. Und diese Gereiftheit in sich selbst hält dem Wirrwar (tumult) des Lebens am besten stand. Ein 'halo' ¹⁸⁷), ein lichter Schein, zeichnet den Dichter. Er ist gleichsam stigmatisiert, wie die Heiligen es sind — 'untainted, holy and undying' ¹⁸⁸).

"And the impersonations clothed in its Elysian light stand thence forward in the minds of those who have once contemplated them, as memorials of that gentle and exalted content which extends itself over all thoughts and actions with which it coexists" ¹⁸⁹).

'Creatio' ist gleichzeitig 'purgatio'. Aus rauschhaft trunkener Freude des Schaffens wird stillzufriedene, wirklichkeitsüberhobene Glückseligkeit. Und diese Beseligung ist Ausdruck der gebesserten, geläuterten und geheiligten Seele.

Entgrenzung ist zutiefst auch für den Schaffenden selbst Förderung des Sittlich Guten.

Selbstentgrenzung schafft Steigerung der Gefühle d. h. Freude.

"Poetry is the record of the best and happiest moments of the best and happiest minds" ¹⁹⁰).

Das Hochgefühl des Glücks offenbart sich in verschiedenen Formen:

1. als 'delight of love and frienship'
2. als 'ecstasy of the admiration of nature'
3. als 'joy of the perception and still more of the creation of poetry' ¹⁹¹).

Die Lerche ist in ihrem Wesen als spirit jubelndes Frohlocken (blithe) und versinnbildlicht — als 'unembodied joy' — die ganze innere, hüpfende und tanzende Freude des 'inspired rhapsodist' ¹⁹²): Tanz des Gefühls, trunken und rauschhaft besonders im Schaffensakt (joy), wild und stürmisch im Anfang (ecstasy) und verklärt und

186) desgl. S. 135.

187) Three Fragments on Beauty S. 23.

188) ebenda.

189) Defence S. 131.

190) desgl. S. 154.

191) desgl. S. 150.

192) desgl. S. 140.

geläutert im Ausgang (hapiness). Diese Form des Glücks (pleasure) ist 'durable, universal and permanent'¹⁹³). Solches Glück

1. 'strengthens and purifies the affections' (kräftigt und reinigt),
2. 'enlarges the imagination' (weitert),
3. 'adds spirit to sense'¹⁹⁴) (läßt im kalten und abgebrauchten Sinn sowie in alten aber sinnvollen Ordnungen neues geistiges Leben erstehen).

Spirit ist als Wirksamkeit in der elementaren Schicht der Gefühle (affections) nichts (anderes als: 'joy', 'pleasure', 'delight', 'happiness'.

Fragen wir uns nach dem Zustandekommen der 'joy' und sehen wir, welche Gegenstände sie besonders hervorrufen, so erkennen wir, daß oft gerade die Verschmelzung des Süßen, Feinen, Zarten mit dem Erhabenen, Gewaltigen, Schauervollen Gefühle von der Art süßer Melancholie, wehmütiger Lust, schauervoller Erhabenheit hervorrufen und gerade darin — in ihrer Komplexqualität als Mischgefühle — jene höchstmögliche 'joy' hervorzurufen imstande sind. "It is difficult to define pleasure in its highest sense, the definition involving a number of apparent paradoxes"¹⁹⁵). "The pain of the inferior is frequently connected with the pleasure of the superior portions of our being"¹⁹⁶). Gerade die Gefühlsfärbung der Melancholie und wohl auch der Tragik ist eigenartig gemischt aus 'sadness' und 'sweetness', aus 'sublime' und 'base'. Shelley, der nichts so sehr liebt wie gerade 'the grief of love'¹⁹⁷), sagt von sich selbst "the pleasure that is in sorrow is sweeter than the pleasure in pleasure itself"¹⁹⁸). Shelleys Kunst "marries exaltation and horror, grief and pleasure, eternity and change"¹⁹⁹). Könnte die Lerche sonst singen:

"Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts"²⁰⁰).

Schleier (Veil).

Dem 'poet' gelingen nur einzelne Durchblicke in die Transzendenz. Es ist sein immer wiederkehrendes Bemühen, durch die Erscheinungsdinge hindurch zu einem 'beyond', einem 'Jenseits der Dinge', durchzustoßen. Nur als äußere Form, als Kleid und Verkleidung eines transzendenten 'spirit' werden die Dinge daher betrachtet. Sie bilden die Hülle, den Schleier, der, mehr oder minder durchsichtig, das 'elysian light'²⁰¹) des spirit hindurchschimmern läßt.

193/194) desgl. S. 158.

195) desgl. S. 149.

196) desgl. S. 150.

197) desgl. S. 144.

198) desgl. S. 150.

199) desgl. S. 155.

200) To a Skylark, II, 305.

201) Defence S. 131.

Die gegenständliche Welt wird von Shelley filtriert, verdampft zu einem atmosphärischen Medium, das allein die Aufgabe hat, die Strahlung eines transzendenten 'spirit' hindurchzulassen und zu verteilen.

Das konkrete Leben des sterblichen Menschen ist "painted veil, which those who live call life" ²⁰²). Das bedeutet: das aktuelle Leben (life) ist grundsätzlich nichts anderes als Schleier (veil). Das drückt fernerhin den Kardinalunterschied zwischen dem Dichter Shelley und den Menschen seiner Umgebung aus: sie sind fest verwurzelt in einer immanenten Wirklichkeitsordnung. Diese ist stabil und unumstößlich, eine Letzttheit, über die sich nicht hinausgehen läßt. Die Dinge sind weder Schleier noch Schatten, sondern die Substanzen selbst. In sich selbst tragen sie ihr Sein und ihren immanenten Sinn. Sie sind selbständig, endgültig, und fertig, weil sie als letzte Gegebenheiten betrachtet werden.

Shelley dagegen hält seine Blicke von vornherein auf ein 'beyond the present and tangible object' gerichtet. Er durchbricht und durchdringt die Dinge, läßt sie zu Hüllen werden und oft zu bedeutungslosen Hülsen herabsinken. Er selbst steigt empor — Gott-, Wahrheits- und Schönheitssucher und darum zugleich Formaufwühler, Formdurchbrecher und -zersprenger. Die Dinge werden nicht immer gänzlich verneint, aber sie sind nur Wegzeichen, Richtungssignale, Fingerzeige in das 'beyond'. Nicht selbständig, endgültig, fertig und 'gegeben' sind sie, sondern auf gegeben und nur Durchgang zur Transzendenz.

"You know I always seek in what I see the manifestation of something beyond the present and tangible object" ²⁰³).

Auf diesem metaphysischen Grund und Boden findet die Auffassung vom 'veil' wiederum ihre verschiedenen Ausdeutungen.

1. 'Veil' ist der Schleier des Alltags ²⁰⁴), der sich grau in grau, abstumpfend und verödend über alle Dinge breitet. Es ist der 'veil of familiarity', der wie ein Bahrtuch alles Leben unter sich erstickt. Die Dinge werden blind, nichtssagend und tot in dem Leerlauf alltäglicher Gewöhnung. "Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world and makes familiar objects be as if they were not familiar" ²⁰⁵). Alte, verbrauchte Augen bekommen den Star; er legt sich über das Gesicht wie tödlicher Mehltau sich über Pflanzen legt. 'Veil of familiarity' ²⁰⁶), den Shelley an anderer Stelle auch 'film of familiarity' ²⁰⁷) (Häutchen) nennt, ist wie ein Star, wie ein Mehltau, der alle Dinge in tödliches, eintöniges Grau

202) Lift not the Painted Veil III, 216; Vgl. Tagore, S. 5 f., 9, 10, 13, 15, 19.

203) Letter to Peacock, 7. 11. 1818.

204) Defence S. 155: "It (poetry) strips the veil of familiarity from the world and lays bare its naked and sleeping beauty, which is the spirit of its form".

205) Defence S. 131.

206) desgl. S. 155.

207) desgl. S. 156.

hüllt. Einmal ist es die Vorstellung, daß das Organ sich verschleiert und zum anderen, daß die Dinge selbst einen grauen Schleier annehmen; doch wie und wo der veil auch immer sei, 'poetry' "withdraws life's dark veil from before the scene of things" ²⁰⁸). Es ist dabei gleichgültig, wo der verdunkelnde Vorhang sich findet: unmittelbar vor unserem Auge oder vor den Dingen selbst. 'Poetry' also streift den grauen Star der Alltäglichkeit von den Dingen ab; 'poetry' befreit uns aus dem Gefängnis des eintönigen und engen Lebens; 'poetry' löst uns aus der Versklavung an die 'surrounding impressions', die sich tagtäglich in ermüdender Einförmigkeit wiederholen; 'poetry' zerstreut und lichtet die 'dull vapours of the little world of self' ²⁰⁹); 'poetry' ist die Besiegerin von abstumpfender Wiederholung und seelentötender Gewöhnung. Das tote Gesicht der 'familiar world' läßt sie wieder aufleben und in urbildlicher Frische wiedererstehen. "It (poetry) makes us the inhabitants of a world, to which the familiar world is a chaos" ²¹⁰). Chaotisch ist die 'familiar world', weil sie sich in unübersichtliche Vielheit zerstreut. Indem poetry die verwirrende Vielheit zur Einheit bannt, entschleiert sie die "permanent analogy of things by images, which participate in the life of truth" ²¹¹). 'Poetry' ist ein Purgatorium, ein Reinigungsfeuer: die Krusten, die sich über unsere lebendige Seele gelegt haben, schmelzen weg, und der Weg ins eigene Innere wird frei. Poetry "purges from our inward sight the film of familiarity which obscures from us the wonder of our being" ²¹²).

Der Weg der Selbsteinkehr, der Weg nach Innen, führt ins Allerheiligste, 'being within our being' ²¹³) — die "imperial faculty whose throne is curtained within the invisible nature of man" ²¹⁴). Vorhänge fallen, Schleier lüften sich und doch bleibt das Letzte ein unerforschliches Geheimnis, das Shelley wie Goethe nur schweigend verehren konnte. "Veil after veil may be undrawn and the inmost naked beauty never exposed" ²¹⁵). Restlose Enthüllung käme einem Sakrileg gleich. Es wäre ein brutaler Raub, der sich durch völlige Ernüchterung bezahlt machen würde. Allein in der Verhüllung kann die Enthüllung, d. h. die letzte Offenbarung liegen. 'Veil' ist nicht allein Schutz der letzten Schönheit, Wahrheit und Wesenheit, er ist ebenso sehr Schutz vor Entweihung — Augen- und Seelenschutz dem 'poet'.

2. Für Shelley gibt es keine Selbstentschleierung oder Selbstenthüllung der Dinge, für ihn stellt sich der Vorgang vielmehr fol-

208) desgl. S. 155.

209) desgl. S. 144.

210) desgl. S. 156.

211) desgl. S. 127.

212) desgl. S. 156.

213) desgl. S. 155/6.

214) desgl. S. 125.

215) desgl. S. 148.

gendermaßen dar: ihm scheint es, daß die Dinge — "anihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by reiteration" ²¹⁶⁾ — von seinem 'feeling' und seiner 'imagination' einen Schleier (veil) übergeworfen bekommen. Der Dichter ist 'spreading' (his) 'own figured curtain' ²¹⁷⁾. Die expansive Gefühls- und Schaffensweise projiziert auch in diesem Fall den 'veil' aus dem eigenen Selbst hinaus. Die Dinge bekommen einen Überwurf (figured curtain). Was selbstverständliche Wahrnehmung war, wird vom Gefühl frisch durchblutet, was zum täglichen, gewohnheitsmäßigen und daher unbeachteten Wissenbesitz gehörte, wird in der Imagination neu erschaffen. "It (poetry) compels us to feel that which we perceive and to imagine that which we know" ²¹⁸⁾. Das ist gleichbedeutend mit einer Neuerschaffung des Universums. Aus der ausgebrannten Asche der alltäglichen Wahrnehmung und des gewohnten Wissens erhebt sich jener stolze Bau des 'universe'. "It (poetry) creates a new the universe" ²¹⁹⁾. Shelley verschafft der alltäglichen und entweihten Wirklichkeit den 'veil' einer neuen Wahrheit und Schönheit, der sich über die Dinge ausbreitet, um sie in eine paradiesische Welt, ein 'universe', zu verwandeln. 'Veil' ist, wie alles bei ihm, eine Tat seiner produktiven 'imagination'.

3. 'Veil' schützt die kostbare 'beauty' vor dem nüchternen Alltag. Umgekehrt schützt er unsere schwachen Sinne davor, geblendet zu werden. Auch das sonnenhafteste Auge vermag die Glut der Sommersonne nicht zu ertragen, das auf Musik abgestimmte Ohr die Sphärenmusik nicht unmittelbar zu vernehmen. 'Naked truth and splendour' ²²⁰⁾ ist für unsere dunklen Organe unerträglich. Wir verlangen nach Milderung, nach Dämpfung (to temper).

"Few poets of the highest class have chosen to exhibit the beauty of their conceptions in its naked truth and splendour; and it is doubtful whether the alloy of costume, habit etc. be not necessary to temper this planetary music for mortal ears" ²²¹⁾.

Der 'veil', der das strahlende Licht der 'beauty' dämpft, ist zweierlei Art:

a. 'Immortal creations' sind nichtsdestoweniger 'veiled images' ²²²⁾. Sie tragen zeitliches Gewand (temporary dress) ²²³⁾, doch ist der Faltenwurf des Gewandes so angeordnet (arrayed), daß durch die äußere Bedeckung die innere Schönheit hindurchleuchtet. Solche Gewandungen "cover without concealing the eternal proportions of ... beauty" ²²⁴⁾. Die innere Schönheit teilt

216) desgl. S. 156.

217) desgl. S. 155.

218) desgl. S. 156.

219) ebenda.

220) desgl. S. 130.

221) desgl. S. 130.

222) ebenda.

223) ebenda.

224) Defence S. 130.

sich dem Kostüm mit, und die Verkleidung ist kein Verbergen mehr, sondern ein Offenbaren. "The beauty of the internal nature can not be so far concealed by its accidental vesture, but that the spirit of its form shall communicate itself to the very disguise, and indicate the shape it hides from the manner in which it is worn" ²²⁵). Ob nun 'ancient armour' oder 'modern uniform' — selbst 'the most barbarous and tasteless costume' — vermag die Schönheit, die die Gestalt 'weares around his soul', nicht zu verdecken. 'Alloy of costume and habit', 'temporary dress', 'disguise', 'accidental vesture' ²²⁶), — alle sind sie 'veil', Umhüllung und Dämpfung der 'beauty'.

Shelleys Grundansicht muß es sein, daß 'beauty' nur erscheinen kann in der Verhüllung des 'veil', denn er kleidet

b. jede Schönheit, wenn ihr die äußere Verkleidung fehlt, in ein selbstgewobenes, warmes Lichtgewand. 'Mind', 'thought', 'beauty' — alle 'spirit' erfüllten Wesenheiten — schicken eine warme Leuchtkraft aus sich hinaus, eine Art Fluoreszenz: so ist der poet 'hidden in the light of thought' ²²⁷); Coleridge "sits obscure in the exceeding lustre and the pure intense irradiation of a mind (his own), ... a cloud-encircled meteor of air" ²²⁸); 'Asia's limbs' sind so schön, daß sie brennen und dabei einen warmen Schein verbreiten, der wie erhitzte Luft um sie herztittert. 'Beauty' ist keine marmorkalte, ruhig vollendete, in sich erfüllte Ewigkeitsform, "beauty to his (Shelley's) imagination was always in some degree a negation of fixed form, it implied a perpetuity of flowing energy" (Herford) ²²⁹). Shelley ist hierin dem klassischen Ideal der Ruhe und Vollendung diametral entgegengesetzt.

Jeder Shelleykenner wird an dieser Stelle die Neigung des Dichters zur Klassik, besonders zur klassischen Plastik, in die Debatte werfen. Doch wir sind dieses Einwurfs gewärtig und haben uns an anderer Stelle mit dieser Frage auseinandergesetzt (s. S. 21 Anm.).

4. 'Beauty' ist 'floating shadow' ²³⁰), weil sie nicht als Werk-schönheit, als 'Ergon', sondern als 'Energeia' erlebt wird. 'Beauty' ist gleichsam wie eine radiumaktive Krafteinheit; 'electric life' ²³¹) brennt in ihr und schleudert unaufhörlich seine 'sparks' ab. Mit einem Wort: die Shelleysche Schönheit ist 'irradiating beauty'. In der 'irradiation' wird gerade der 'veil' gebildet, der wie ein Fluidum (effluence) ausströmt und die 'beauty' wie in einen astralen Lichtkörper hüllt. Dieser selbstgewirkte 'veil', den sich die 'beauty' gibt, ist als gleichzeitige Verhüllung und Offenbarung des Unsagbaren — in seiner Transparenz — das eigentliche Medium, das der

225) ebenda.

226) ebenda.

227) To a Skylark II, 305.

228) Letter to M. Gisborne IV, 8.

229) Herford S. 253.

230) Hymn to Intellectual Beauty.

231) Defence S. 159.

'beauty' jene faszinierende Macht verleiht; denn das 'fascinosum' ist ein Reiz, der zunimmt, je mehr wir ahnend erraten müssen, je weniger wir durch die Hülle hindurch angedeutet finden; die suggestive Macht des 'fascinosum' erklärt sich gerade aus der Funktion des 'veil', der nur durch einen 'shimmer', ein 'quiver', ein leichtes 'tremble' oder 'burn'²³²⁾ verrät, was er verborgen hält. Die ganze bebende Sinnlichkeit des Schönen — verführerischer Reiz leichtverhüllender Gazen, duftiger, nur angedeuteter Formen (auf der höheren Ebene der 'ideal beauty') — liegt in dieser bis ins Elementar-Sensorische hineingehenden Wirkung der 'veiled beauty'. "The bud shimmers through the leafy sheath, the moss-grown palaces beneath the sea quiver in the waves intenser day etc." ²³³⁾.

Wie oft mag Shelley von seiner tanzenden Nußschale aus in die Wasser des Mittelmeers hinabgeblickt haben? In seiner Dichtung finden wir eine ganze Welt der Unterwassermotive²³⁴⁾. Durch schaukelnde, zitternde, wogende Oberfläche hindurch findet er nur wenig angedeutet. Er blickt gleichsam in eine eigene unwirkliche Wirklichkeit, die ihm nur wenige Anhaltspunkte gibt. Die dunklen Zwischenräume, die großen Lücken füllt seine produktive Einbildungskraft mit der ihr eigenen Lebendigkeit aus. Gerade diese geringe Bindung an ein vorgefundenes Wirkliches,

232) Herford S. 249: "His revolutionary impatience of limit in the social world reflects itself in the perpetual opening up of new visions within or through the old; in the aerial 'transluceny' and 'intertranspiciousness' (to use the apt Shelleyan terms) of his pictures. The bud 'shimmers through the leafy sheath', the mossgrown palaces beneath the sea 'quiver through the waves intenser day', the light of the tremulous lily-bell is seen 'through its pavilons of tender green', Asia's limbs 'burn through the vest, which seems to hide them', the poet is hidden 'in the light of thought'. Zu der 'irradiation' äußert sich Herford S. 253, wo er von 'soul-light' spricht. C. Spurgeon findet diese selbe 'Irradiation' in Shakespeares 'Imagery' in 'Romeo and Juliet'. 'In Romeo and Juliet the beauty and ardour of young love is seen by Shakespeare as the irradiating glory of sunlight and starlight in a dark world. The dominating image is light, every form and manifestation of it' (S. 5), '... 'irradiating quality of the beauty of love' (S. 6). Fernerhin hebt C. Spurgeon die Charakteristika des 'floating' (S. 4), der 'recurrency' and 'iteration' (s. Binding-Zitat) hervor. B. Fehr spricht von einer uniformen Gebärde und Gesamtvorstellung (Britannica). C. Spurgeon vergleicht das 'image' mit der Einheit eines musikalischen Leitmotivs (S. 3). Fernerhin stellt sich eine Parallele her zwischen der 'Imagery' in 'Antony and Cleopatra' und Shelley. Sie haben die gleichen Riesendimensionen 'magnificence, grandeur' und 'vastness', sind kolossalisch, z. B. Antony = 'demi-Atlas of this world'. C. Spurgeon hat selbst die Parallele zu Shelley gesehen: "Shelley in his 'Prometheus Unbound' perhaps comes nearest to it, when he brings out and emphasises by means of his nature imagery certain philosophical and ethical thought" (S. 45), siehe besonders S. 39—42.

233) Herford S. 253.

234) z. B. sehr eindrucksvoll in 'Arethusa', 'Ode to the Westwind'; in 'Adonais', 'Euganean Hills' und 'Prometheus Unbound' Akt 3, 2, 23/44 ff. Denselben faszinierenden Reiz einer sich verschleiernenden Schönheit hat der Wasserfall, Mont Blanc: 'Ethereal waterfall whose veil robes some unsculptured image' (I, 229).

dieses Unfertige, zeichenhaft Angedeutete, zu dem der Dichter fast alles hinzutun kann und muß, übt jene faszinierende Kraft aus.

Dasselbe gilt auch von dem 'veil' im allgemeinen: 'veil' ist das Mittel, das der dichterischen 'imagination' jene Freiheit und jenen Spielraum verschafft, den sie zum eigenen Schaffen braucht; 'veil' schiebt die nüchterne Wirklichkeitsnähe mit ihren stofflichen und aufdringlich alltäglichen Formen in eine poetische Entrückung; 'veil' ist der duftige Schleier, der allzu harte Formen mildert, grelle Farben und Töne dämpft, alles Wirkliche mit einem zauberhaften poetischen Hauch umgibt, es in ein unwiderstehliches Fluidum hüllt, sodaß es dann ganz der produktiven Leistung der 'imagination' überlassen bleibt, aus den dargebotenen Andeutungen der Form, der nur leicht hingehauchten Zeichensprache der Dinge, ihre eigene Bildwelt zu gestalten; 'veil' macht unerbittliche Wirklichkeiten zu einem durchlässigen, atmosphärischen Medium der produktiven 'imagination'.

5. In der Auffassung vom 'veil' liefert Shelley den lebendigen Gegenbeweis gegen diejenigen, die ihm gewaltsam einen Pantheismus andichten wollen²³⁵). Ob nun die Wirklichkeit des Alltags, die konkrete Erscheinungsform des 'spirit', das zeitliche Kostüm oder das Lichtgewand der 'beauty' als 'veil' bezeichnet wird — immer ist er ein durchlässiges, atmosphärisches Medium, durch dessen Transparenz eine göttliche Welt sich andeutet. Die Gottheit, das letzte metaphysische Wesen, ist darum nicht selbst eingekörpert in die Dinge der Welt, vielmehr sind die Dinge wie Filter, die zu Zeiten seine Strahlen hindurchlassen. Sie dienen ausschließlich als Medium, als Durchgang der Gottheit.

Shelley als produktiver 'image'-Dichter schafft sich auch zumeist den 'veil' selbst, wenn er sich von außen als durchsichtiger Wasserspiegel²³⁶), durchsichtiges Blütenblatt oder durchsichtiges Gewand nicht bietet. Shelleys poesis "spreads its own figured curtain". Er baut seinem Gott selbst eine Brücke, darauf er zu ihm kommen kann.

Zusammenfassend gesagt: die Auffassung vom 'veil', d. h. von der Wirklichkeit als Durchgang (Medium) einer transzendenten Gottheit schließt grundsätzlich jeden Pantheismus aus.

235) Die Ansicht vom Shelleyschen Pantheismus grassiert in der ganzen Shelleyliteratur. Vor allem natürlich bei Schuré (ausgenommen Herford, Huscher und Ebbinghaus).

236) Pongs, S. 176 erwähnt Jung, Psychologische Typen, der von einem 'Verschleiern' aller Dinge bei dem Beseeltypus (auch Projektions- und Strahltypus) spricht.

ÜBER DIE LIEBE.

(On Love).

Nondum amabam, et amare amabam,
quaerebam quid amarem, amans amare.
Conf. St. August.

Shelleys reiner Eros, unerfüllt im andern Menschen, allein erfüllt in der Natur.

Wir sind jederzeit in dem Leben, in der Liebe, in der Religion. Wir stellen uns damit selbst in die Frage, wenn wir wie Shelley nach deren Wesenheit fragen. Sie sind immanent in allem, was wir Dasein nennen, vorhanden und geben schließlich selbst — hauptsächlich unser Leben — die Grundvoraussetzung des Fragens ab. Vom logischen Standpunkt liegt in den Fragen nach Leben, Liebe und Religion ein Zirkel. Wir fragen nach etwas, welches selbst wieder der letzte und innerste Grund unseres Fragens ist.

Mit der metaphysischen Frage "what is love?"¹⁾, die als reine 'Wesens-Frage' verstanden sein will, bewegt sich Shelley aus den Bahnen gewöhnlichen Erkennens heraus und macht in der Antwort den Versuch einer Wesenserhellung, indem er in die rätseldunkle Tiefe seines eigenen Wesens leuchtet, um nach den geheimen Verbindungskanälen zu suchen, die es — hauptsächlich in der Liebe — mit der anderen Welt verbinden. Er beginge in der Frage einen Zirkel, wenn er nach einem 'Gegen-stand' d. h. einem Dasein forschte, welches seinem Ich 'entgegen'stünde, sich nur als 'Objekt' für ein 'Subjekt' darböte und ihm so gegenüber träte. Erst in der Subjekt-Objektkorrelation liegen Grundschemata und -möglichkeit jeder rationalen Dingerkenntnis²⁾. Doch Shelleys Frage richtet sich an keinen 'Gegenstand' in diesem Sinne. Sie schließt vielmehr den Frager mit in den Kreis der Frage ein. Ja, gerade sein Selbst wird dem Dichter zum Brunnen, aus dem er seine tiefste metaphysische Weisheit um die 'essentia' des Erfragten schöpft.

Mit den drei metaphysischen Eingangsfragen zu seinem 'Essay on Love' bewirkt Shelley eine Besinnlichkeit, die von dem tief inneren Staunen ausgeht, daß die selbstverständlichsten 'frag-losesten' Wesenheiten, in denen wir Tag für Tag leben und weben und deren Namen wir ebenso oft im Munde führen, gerade aus ihrer unmittelbaren Nähe zu dem lebendigen Mittelpunkt unserer Existenz am fragwürdigsten, am dunkelsten, am jenseitigsten, am meisten der Frage und der Erhellung bedürftig sind.

Der empirische, kleine Ich-mensch lebt im Kerker seiner Individualität³⁾. Er vermag dessen Mauer nicht zu sprengen und über

1) Essay on Love, S. 43/4.

2) Cassirer, S. 510 ff.: „Wer das Selbst gesehen, gehört, verstanden und erkannt hat, von dem wird diese ganze Welt gewußt.“

3) Herford, S. XIV: "Prison of the actual"

sich hinauszugelangen. Die Seele des anderen ist ihm eine große Unbekannte. "I know not the eternal constitution of other men nor even thine whom I now address" ⁴⁾). Shelley leidet an der Fessel seiner Ichbegrenztheit, die ihn in Unwissen und Ungewißheit über andere Menschen läßt. Weil er auf sich selbst beschränkt ist, ist er sich allein selbst gewiß und sucht sich aus den Zügen der anderen Menschen, die ihm begegnen, wiederzuerkennen. Er jagt hinter seinem Gegenbild her, welches ihm entspricht. Seine Seele durstet unaufhörlich nach der 'likeness', der 'similitude', und begnügt sich schon, wenn es einen Schatten von Ähnlichkeit, 'resemblance', erhascht.

Doch hat Shelley die bittere Erfahrung machen müssen, daß eine Entsprechung im äußeren Erscheinungsbild, in gemeinsamen äußeren Attributen (external attributes) ⁵⁾, trügt. Versucht er eine gemeinsame Seite anzurühren, so findet er sich durch eine bloße 'appearance' — d. i. das, was der andere zur Schau trägt und zu sein vorgibt — genarrt. Er spricht zu ihm wie aus weiter Ferne. Er offenbart ihm sein Inneres und begegnet kaltem Unverständnis. Sein 'appeal' verhallt im Nichts. Seine Herzgedanken vergeuden sich an einen Unwürdigen.

Shelley macht die Grunderfahrung, daß er nicht in derselben Sphäre, nicht auf derselben Erde zu leben scheint wie seinesgleichen.

"I see that in some external attributes they resemble me, but, when misled by that appearance, I thought to appeal to something in common and unburthen my inmost soul to them, I found my language misunderstood, like one in a distant and savage land" ⁶⁾).

Shelley verlangt nach einem Menschen, der in seinem Rhythmus mitschwingen, sein Leben mitleben, seine Gefühle mitfühlen kann. Ihn treibt es zu gegenseitiger Teilhabe (participation) an der einen 'inmost soul'. Er muß jedoch erfahren, daß je mehr er sich dem anderen zu nähern sucht, ihn für sich zu gewinnen trachtet, die Entfernung, der Abstand zu ihm zunimmt. Äußere Nähe, äußere Berührung zeigen ihm deutlich, wie weit er innerlich von dem anderen entfernt ist. Der exstatisch-prophetische Shelley, die 'trumpet which sings to battle' ⁷⁾ ist in solchen Augenblicken, in denen er seine Kleinheit, Halbheit, Begrenztheit und Gefesseltheit erfährt, eine verzagte, tiefgedemütigte, todesmatte Kreatur: 'trembling' und 'feeble' ⁸⁾). Shelleys expansive Gefühlsweise sucht nach einem Du,

4) Essay on Love S. 43.

5) ebenda.

6) On Love S. 43.

7) Defence S. 159.

8) On Love S. 43, s. den Vergleich mit Hölderlin S. 58; vergl. Herford S. 250: "He faints and fails like a dead leaf, as in the 'Indian Serenade', he 'could lie down like a tired child', as in the 'Naples Stanzas', he is 'a frail form, a stranger among men' as in 'Adonais'. But these faltering accents

einem Gegenbild, dem er sich verbinden kann, indem er sich an ihn verschenkt, verströmt. Er will sich erlösen von seinem Selbst, sich befreien von seinem Empfindungsleben, er will Anschluß an den breiten kosmischen Lebensstrom finden. Das Du ist ihm die Eingangspforte, die Durchbruchsstelle, das Organ zu dieser Welt. Er will "unburthen (his) inmost soul"⁹⁾. Doch da er keine Resonanz findet, ist die Entladung seines Inneren gehemmt. Er leidet unter dem lastenden Gewicht seines eigenen Reichtums. Alles, was ihn hätte erheben können, drückt ihn nun mit dem gleichen Gewicht tief herab.

Shelleys Lebenstragik steht in den Worten geschrieben: "I have everywhere sought sympathy and I have found only repulse and disappointment"¹⁰⁾. Shelley verlangt nach der 'sympthy' als dem alleinigen Medium, das ihn mit der Welt verbinden kann. Nur im Mittel der 'sympathy' vermag er sich mitzuteilen, sich seiner selbst zu entäußern, um dadurch die Welt zu gewinnen. Der sehnsüchtig nach Weltweite, nach Weltdurchseelung verlangende Shelley bleibt ohne das Organ zu dieser Welt. Die 'sympathy', die sie ihm aufschließen soll, bleibt ihm versagt. Die grausame Enttäuschung wirft ihn auf sein empirisches, enges, begrenztes Ich zurück, macht ihn gleichsam zunichte, sodaß er wie getroffen, zitternd (trembling) und schwach (feeble) zu Boden sinkt.

Shelley greift mit den Armen der Liebe in die Welt hinein. Er will die Immanenz seines Ich durchbrechen und die Welt liebend umfassen. Liebe "is a going out of our nature"¹¹⁾. Liebe vermag allein in das 'beyond ourselves'¹²⁾ hineinzuführen. In diesem Sinne ist sie das Organ zur Welt. Die Liebe schlägt Brücken und bahnt eine 'community' zwischen Ich und Welt an. Doch stellt sich diese ersehnte 'community' bei Shelley nicht als ein beiderseitiges Zueinanderstreben, ein zweiseitig-harmonisch-ausgeglichenes Zusammenschmelzen von Ich und Du, von Ich und Welt dar, sondern wieder ist es ein überstarkes, impulsives Willensmoment in seiner Liebe, welches nach expressiver Entladung strebt und gebieterisch Aufnahme, Resonanz, 'response' bei dem anderen verlangt. Es ist keine ausgeglichene Bewegung, die zueinander hinführt, um sich in der Mitte zu treffen. Die Bewegung ist vielmehr einseitig vom Ich ausgehend zum Du und zur Welt hin¹³⁾.

become trumpet tones as soon as he utters, not his own sorrows, but the woes of man. Then the weary child becomes a prophet and the frail form thunders invective upon Gifford and the dead leaf lifted by the wind becomes the lyre . . ."

9) On Love S. 43.

10) ebenda.

11) Defence S. 131.

12) On Love S. 43.

13) vergl. 'Love's Philosophy', in dem die ganze dunkle, unerfüllte Sehnsucht lebt und der Neid auf die Elemente der Natur zum Ausdruck kommt. "The fountains mingle with the river, and the river with the ocean, the winds of Heaven mix for ever with thy sweet emotion; nothing in the

"... there is something within us which from the instant that we live, more and more thirsts after its likeness" ¹⁴⁾. In dieser Haltung, in diesen Worten liegt die Tragik des Shelleyschen Lebens beschlossen. Er konnte das ersehnte Bild nicht finden, weil "his mind ... thirsts for an intercourse with an intelligence similar to itself. He images to himself the Being whom he loves" (Preface to *Alastor*) ¹⁵⁾. In diesen Worten ist die ganze Einseitigkeit der Liebesbewegung ausgesprochen. Es handelt sich eigentlich nicht um Liebe, es ist Eros, von dem Shelley spricht; denn Liebe ist immer zweipolig, ist Begegnung (meeting), Bewegung und Gegenbewegung.

Eros dagegen ist kein reines Liebesverlangen. Der Eroserfüllte schafft sich selbst ein Urbild (In-bild) des geliebten Gegenstandes, „das er dem Gotte ähnlich macht, der ihn selber leitet. ... Wie Bacchantinnen gießen sie (die Erosbesessenen) es auf die Seele des Geliebten über und machen ihn so sehr, als nur möglich, ihrem Gotte ähnlich" ¹⁶⁾. Shelleys Grundbetätigungsweise ist ein solches Ausströmen, Überfließen, 'pour forth'. Eros wiederum ist nichts anderes als „Drang des Überströmens, der strahlenden Ergießung, des maßlosen Sichverschenkens" (Klages, *Vom kosmogonischen Eros*) ¹⁷⁾.

Wie sehr das Andere, das Du, nur Echo, nur Resonanzboden im Shelleyschen Liebesbegriff ist, steht in den Worten:

"If we reason, we would be understood; if we imagine, we would that the airy children were born anew within another's; if we feel, we would that another's nerves should vibrate to our own, that the beams of their eyes should kindle at once and mix and melt into our own, that lips of motionless ice should not reply to lips quivering and burning with the heart's best blood" ¹⁸⁾.

In der Wiederkehr des 'would' und 'should' ist das Willensmoment ausgesprochen, in der Wiederkehr des 'own' die ausschließliche Bezogenheit auf das Selbst. Shelley verlangt Resonanz für seine Gedanken, seine Gefühle, sein Empfinden und endlich für seine elementaren Ausdrucksbewegungen (vibrate, kindle, quivering, burning). Shelley will nicht eigentlich 'mix and melt', er will vielmehr das andere hineinverschmelzen, hineinverschlingen in sein eigenes Inneres.

world is single. All things by a law divine in one another's being mingle — why not I with thine?" etc. (II, 299).

14) On Love S. 43/44.

15) *Alastor* I, 173.

16/17) Klages, *Vom kosm. Eros*, S. 38: „Seine (des Erosbesessenen) Umarmung befreit aus Dingen und Menschen den eingekerkerten Gott" (d. h. den Gott, der ihn selber leitet, das Urbild seiner eigenen Seele). Vergl. weiterhin S. 69 und besonders S. 79 f. über Eros der Ferne.

18) On Love S. 43.

Alles Leben besitzt eine gleichsam magnetische Kraft, mit der es zueinander hin gravitiert. Bereits jede natürliche 'propensity' ist in diesem Sinne Liebe¹⁹⁾. Der Shelleyschen ‚Liebe‘ eignet eine Kraft, die von dem Du nicht die 'likeness' des empirischen Ich zurückverlangt, sondern die 'likeness' des 'ideal prototype'. Shelley "images to himself the being whom he loves". Seine liebende Umarmung befreit aus allen Dingen das eingekerkerte ‚Inbild‘ (image). Mit der Anstrengung seiner liebenden Seele schafft er, was ihm die Sinne nicht gewähren können. Das Erscheinungsbild, das 'portrait', geht gleichsam vor ihm unter, und die Welt der Bilder steigt herauf²⁰⁾. Er erlebt die geheimnisvoll-esoterische Gewißheit seines eigenen, ihm innewohnenden 'ideal prototype'. In der Schauung erscheint ihm die Idee seines individuellen Selbst bildhaft-gegenwärtig (present), wie etwa die Gottheit erscheint in der Epiphanie. In diesem Akt der Innenschau erschließt sich ihm in dem 'ideal prototype' gleichsam die Gottheit seines Selbst. Das geöffnete Inbild seiner selbst vor Augen, sucht der Dichter nach dem entsprechenden 'ideal antitype'. Er sieht sich selbst wie in einem Idealspiegel, "whose surface reflects only the form of purity and brightness"²¹⁾. Und nur in diesem Spiegel, der vergöttlicht, kann ihm der 'antitype' begegnen. Die empirische Wirklichkeit läßt Shelley hinter sich. Er grenzt sie aus, ‚klammert‘ sie ein, indem er einen Zirkel schlägt, der einen geheiligten, paradiesischen Bezirk aus der Wirklichkeit und dem Ich heraustrennt. Dieser Bezirk, erhöht, geheiligt ist 'soul within our soul', 'being within our being', ein 'miniature paradise'. Das 'within' bezeichnet ein Sein in seiner transzendierten Form, eine neue Kategorie der Bild-Wirklichkeit.

Der 'type' 'demands', er fordert; er will mit herrschender Gebärde mehr als Begegnung, er will um sich greifende Anwendung.

"It urges forth the powers of men". Das Ziel der Liebe ist ewig unerreichbar, 'invisible' und 'unattainable'. Und doch ist sie wie ein gleichbleibender Trieb, der unaufhörlich nach Befriedigung und Besitz verlangt. Shelley-Alastor wandert über die Erde²²⁾, den 'antitype' zu erjagen; doch muß sein Verlangen ewig ungestillt bleiben. Shelley gibt seinem Selbstbild (das sich mit dem des Shelley-Alastor deckt) plastischen Ausdruck in den Worten: "... and to attain which it urges forth the powers of men to arrest the faintest shadow of that, without the possession of which there is no rest nor respite to the heart over which it rules"²³⁾. Hierin sehen

19) On Love S. 44.

20) vergl. Klages kosm. Eros S. 79: „Wer die Personenhaftigkeit in der Ekstase zersprengt, für den geht im selben Augenblick die Welt der Tatsachen unter, und es aufersteht ihm mit alles verdrängender Wirklichkeitsmacht die Welt der Bilder“; s. fernerhin F. Schneider, S. 11 f.

21) On Love S. 44.

22) ebenda.

23) On Love S. 44.

wir ihn, den ewig Umhergetriebenen, den rastlos unstillen Wanderer, den heimatlosen Flüchtling im Exil, den ewig Unbefriedigten auf der Jagd nach der 'ideal love' — einer Liebe nicht des Augenblicks und der Nähe, sondern der Ewigkeit und der Ferne (Ferienliebe), die keine Erfüllung haben kann, ja, nicht haben darf, denn Erfüllung wäre gleichbedeutend mit ihrem Erlöschen, ihrem Tod. Shelleys Liebesverlangen ist im Grunde keine Suche nach einem wirklichen Ziel. Er trägt vielmehr das Ziel ewig in der eigenen Brust. Er liebt es deshalb, sich selbst zu bespiegeln, und diese Selbstbespiegelung führt oft, wenn das elementare Gefühl ermattet, geradewegs zur Gefühlspose²⁴⁾. Statt sich zur Tat zu befreien, wird das Gefühl auf sich selbst zurückgeworfen, wird Selbstzweck. Eine resignierte, zerfasernde Selbstanalyse ist die Folge. Wird Shelley in der geschilderten Weise das Organ zur Welt des anderen verschüttet, so sinkt er in einen kleinen, zwergenhaften Menschen zusammen.

Ganz allgemein liegt in dieser Erscheinung die Unfähigkeit der Romantik zur praktischen Liebestat und zum wirklich fruchtbaren sozialen Wirken, zu dem es Shelley doch mit solcher Macht hindrängte in seiner ewigen 'passion for reforming the world'²⁵⁾. Es ist ein selbstverschuldetes, oft bewußt herbeigeführtes Leiden an der Einsamkeit (solitude), an der Verständnislosigkeit der Mitmenschen, über das Shelley klagt. Doch bleibt er in seiner Klage nicht allein. Er sucht sich einen Leidensgenossen, einen Trost und findet ihn in der Natur! Sie allein verschafft ihm willig die entbehrte Gefühlsresonanz. "Hence in solitude, or in that deserted state, when we are surrounded by human beings and yet they sympathise not with us, we love the flowers, the grass, and the waters, and the sky"²⁶⁾. Allein die Natur schwingt in dem Rhythmus seines Gefühls sympathisch mit, weil er sie völlig darin unterzutauchen vermag. Shelley kann ganz in der Natur aufgehen, versinken, sich selbst vergessen, sich an sie verlieren, weil die Natur in diesem Augenblick seine Stimme bekommt und spricht. Er selbst hat sie ihr überströmend geliehen und hört seine eigene Seele nun aus allen ihren Äußerungen tönen. Es ist nicht alles in der Natur, was ihm willig sein Ohr leiht, daher trägt die typisch Shelleysche 'Natur' ihr eigenes Gesicht. Besonders sympathisch berühren den Dichter zarte, feine Motive (gentle, delicate, tender, subtle), Blumen und Gras, und weite großartige Motive (magnificent, vast, swift, wild), wildbewegte Wasser und die firmamentische Welt. Den Vorrang erhält bei dieser Auswahl (selektives Prinzip) gerade die Verbindung (Synthese) von entgegengesetzten Motiven und denen durch sie hervorgerufenen entgegengesetzten Gefühlen. Das Süße, Zarte, Feine in Verschmelzung mit dem Er-

24) vergl. Haferkorn S. 117 f., Deutschbeinfestschrift.

25) Prometheus Unbound II, 174.

26) On Love S. 45.

haben, Gewaltigen, Schauervollen ruft ‚Mischgefühle‘ von der Art süßer Melancholie, wehmütiger Freude, schauervollen Schönheits-erlebens hervor.

Alastor sagt zu dem gewundenen Bachlauf: „Thou imagest my life“²⁷⁾. Er entdeckt wie Narzissus sein gesteigertes Selbstbildnis, sein ‚image‘ in den Gegenständen der Natur. Sie halten ihm den Spiegel seines höheren Selbst, seines ‚prototype‘ vor. In ähnlicher Weise erfährt sich Shelley selbst in der Lerche, in dem Sturm, in der Wolke und in dem Bachlauf. Seine sympathetische Einfühlungsgabe schließt ihm die Seele der Naturdinge auf. Doch nicht das Räumlich-Gegenständliche, Bewegungslose vermählt sich seinem Inneren, es sind die Vorgänge, die Ausdrucksbewegungen in der Natur, die er als Äußerungen eines geistigen Wesens deutet und aus denen ihm allein Trost und Linderung kommt. „In the motion of the very leaves of spring ... there is then found a secret correspondence with our heart“²⁸⁾. In ähnlicher Weise entwickelt der rauschende Wind süße Beredsamkeit. Die glucksenden Bächlein, das raschelnde Gras und vieles andere besitzt allein diese „inconceivable relation to something within the soul“²⁹⁾. Shelley hält nicht geheime Zwiesprache mit der Natur. Sie versetzt ihn vielmehr in Rausch (rapture, „ecstasy“). In dem Tanz der ‚spirits‘ in ihm, dem „dance of breathless rapture“³⁰⁾ ist es ein Außer-sich-sein, ein ‚Erhaben‘-sein, ‚Überhoben‘-sein, das ihn über die nivellierende, abstumpfende Ordnung des Wirklichkeitsgefüges erhebt. Es ist ein Hinaustreten aus dem festen Lebenszusammenhang und für Augenblicke eine Vogelschau des geistigen Auges in ihm (mind's eye) auf die Einheit des Lebens in seiner Unmittelbarkeit. Im Akt der Schau umspannt er das Ganze. Es offenbart sich die Einheit, doch ohne mannigfaltige Fülle, die sie begreift. Sie ist gleichsam noch leer. Sie hat Weite ohne Dichte, sie atmet die abstrakt-dünne Atmosphäre der Höhe. Daher sind Shelley's Bilder großartig, weit, unscharf, wie atmosphärisch verschleiert³¹⁾.

27) Alastor, I. 191: „Thy darksome stillness, thy dazzling waves, thy loud and hollow gulphs, thy searchless fountain, and invisible course have each their type in me“.

28) On Love S. 45.

29) On Love S. 45.

30) ebenda.

31) Über die Verbindung von Abstraktheit und Motorik s. Huscher, S. 133 f.: „Für Shelley höchst charakteristisch ist, daß diese generelles Denken voraussetzende Vorstellungen wie Freiheit, intellektuelle Schönheit mit motorischen Empfindungen in Verbindung gebracht werden. Gerade die höchsten Ekstasen sind bei Shelley, insofern sie nicht bloß von einem unmittelbaren motorischen Reiz veranlaßt wurden, an durch generelles Denken erzeugte Vorstellungen geknüpft. So nur vermögen abstrakte Vorstellungen gerade höchsten Affekt auszulösen. Umgekehrt würde der äußere motorische Reiz (das Brausen des Westwindes, der Gesang der Lerche) keinen solch hochtragenden Impuls hervorrufen und sich mit abstrakten Vorstellungen von Freiheit und Liebe und Schönheit verbinden“.

Die Liebe als erotisch-sympathetische Einfühlung versagt als das Organ zur Welt des Anderen, des 'Antitipe', und findet Erfüllung im ekstatischen Erlebnis der bewegten Natur³²⁾.

DREI FRAGMENTE AUF DIE SCHÖNHEIT.

(Three fragments on beauty¹⁾).

Flüchtig hingeworfene, notizbuchähnliche Bruchstücke sagen in wenigen, oft unzusammenhängenden Zeilen Wesentliches über Shelleys Begegnung mit der Schönheit aus²⁾. Er liefert uns in fragmentarischen Andeutungen ein Bild der Wirklichkeitsmotive, aus denen ihn die Schönheit besonders eindrucksvoll anspricht. Im letzten, längsten und wichtigsten Fragment kommt er auf die Eigenart und psychologische Struktur seiner Erlebnis- und Darstellungsweise zu sprechen.

Der Ausdruck der Schönheit in dem Phänomen der Spiegelung.

Die Kunst ist Spiegelung der Wirklichkeit, d. h. weder Abschilderung, noch Imitation, noch Kopie, sondern Wirklichkeit, die aus ihrer erfahrungsbreiten Fülle in den Brennpunkt eines schöpferischen Überbewußtseins zurückgeführt wird und in dieser Zusammenfassung, = Verdichtung, eine Steigerung ihrer selbst erlebt³⁾. Der Spiegel gibt kein glattes Abbild. Er ist "widerspil", er ist höchste, gesteigertste Aktivität, er reflektiert nicht, sondern verwandelt⁴⁾. Spiegelung ist Reduktion der Erscheinung auf ihre Wesenhaftigkeit.

32) Huscher S. 134: „Nicht durch liebevolles Versenken in einzelnes gelangt Shelley zum Gefühl des Absoluten, sondern durch den Eindruck bewegter Vielheiten.“ Gegensatz zu Wordsworth, der mit "feeling of fraternal love upon the unassuming things that hold a silent station on this beauteous world" blickte. Huscher zitiert Swinburne S. 135 "He had the thin keen excitement of a fanatic student; not the broad natural enjoying energy . . the diffused life of genial enjoyment was quite out of his way." Auch Bagehot sinnt in seinem Essay nach über das Rätsel einer ekstatischen Motorik (impulsiveness), die verbunden ist mit einer kristallklaren, abstrakt dünnen Intellektualität. (Hughes S. 20).

1) Shelley's Liter. and Phil. Crit. ed. Shawcross S. 22/23.

2) vergl. Shelleys Letters, die überraschende Eröffnungen in diesen Fragen bringen, vor allem diejenigen vom 11. 12. 1817; 16. 8. 1818; und die Briefe an Peacock vom 9. 11. 1818; 25. 2. 1819 und 23. 3. 1819.

3) Siehe Deutschbein, Stilistik S. 21: „Die psychischen Einheiten des Bewußtseins (ne: thoughts) . . . werden von einem künstlerischen Überbewußtsein wie in einem Spiegel zusammengefaßt.“

4) s. Meister Eckehart, Predigt 56, S. 180, interpretiert bei Spann S. 280—291: „Das ‚Widerspielen‘ ist der Rückgang von den Außendingen in das Innere, in den Wesensgrund der Seele, der göttlich ist“. Vergl. Pongs S. 68: „Es scheint aber der Kern der ‚eidetischen Wesensanschauung‘ zu-

Shelley wird durch das Objekt, das sich ihm in der Wirklichkeit darbietet, weniger angesprochen als durch dessen Spiegelung. "Why is the reflexion in that canal more beautiful than the objects it reflects?" Auf die mehr rhetorische Eingangsfrage erteilt der Dichter keine Antwort. Vielmehr hält er das Phänomen der Spiegelung in seinen von der Wirklichkeit abweichenden Hauptmerkmalen fest.

1. Der Spiegel ist 'more vivid', blended with more harmony

2. Die gespiegelten Objekte 'surpass and misrepresent truth' ^{4a)}.

Die Formen und Farben im Spiegel sprechen wie die Wirklichkeit im Komparativ. Sie sind lebendiger, aktiver, durchkräftigter, in vibrierender Bewegung, wie sie im aufsprühenden Lichtstrahl zittert — wodurch sich ihre Nähe zum Innenbezirk des rein Seelischen steigert.

Außen und innen schneiden sich gleichsam im Spiegel. Im allgemeinen jedoch findet die Spiegelung erst im seelischen Innenbezirk statt, um sich im Kunstwerk wieder nach außen zu projizieren. Der Schnittpunkt der schöpferischen Formkräfte, die verdichten und steigern, wie des von außen dargebotenen Stoffes liegt im künstlerischen Überbewußtsein = *Imagination* oder 'reason' 'in her most exalted mood' (Wordsworth) ^{4b)}.



In unserem Falle dagegen hält sich die Natur selbst den Spiegel vor. Sie schafft ein Spiegelbild ihrer selbst, das für das einfühlende Anschauungsvermögen des Künstlers bereits die Aktivität des Seelischen in sich trägt und in seiner intimen Seelenverwandtschaft wie ein nach außen projiziertes Innen-Bild anmutet. Die Natur führt sich in dem Phänomen

sammenzufallen mit dem, was Goethe das 'Sehen mit Geistesaugen' nannte⁴ etc. „Erst wenn wir den Gegenstand im Geiste wieder hervorbringen können, dürfen wir sagen, daß wir ihn im eigentlichen und höheren Sinne anschauen“ (Goethe. Weim. Ausg. II 11. 164). Die Sprache bleibt hier nicht Spiegelung des Seins, sie wird vielmehr einem Spiegel gleich, der produktiv seine Welt hervorbringt.“ Pongs S. 69. „Wo der schaffende Spiegel sei, ist die Frage Fausts an Mephisto“ Pongs (S. 465).

4a) d. h. eine Verzerrung der empirischen Wahrheit. „Die Erfahrung ist fast immer eine Parodie auf die Idee“ (Goethe, Weimarer Ausg. I, 34². 124). Umgekehrt ist die Idee (d. h. in unserem Falle die Urform der Wirklichkeit im Spiegel) eine 'Parodie' auf die Erfahrung. Grundsätzlich kommt in 'misrepresent' sowie 'Parodie' die Inkongruenz von Spiegelbild (= Wesensbild) und empirischer Erscheinung zum Ausdruck.

4b) Wordsworth, Prelude XIV, 189. Vergl. Deutschbein, Wesen S. 18.

selbst auf ihre Urform, das ihr innewohnende Urbild zurück, und nimmt gleichsam die Leistung des schaffenden Künstlers vorweg. Schönheit offenbart sich demnach vornehmlich dort in der Natur, wo sie am unmittelbarsten von ihrem 'Innen-Bild' Zeugnis gibt. Der Wasserspiegel stellt nicht das Erscheinungsbild 'appearance', sondern das Urbild 'image' der Wirklichkeit dar und wird deshalb als schön empfunden. Überall dort, wo die Wirklichkeit etwas von der ihr innewohnenden Urbildhaftigkeit verrät, ist sie schön.

Die Schönheit manifestiert sich als harmonisierte Wirklichkeit. Gegensätze, Disharmonien, Widerstreit der Farben und Formen, unübersichtliche Vielzahl der Gestalten sind zur Harmonie verschmolzen = 'blended'. Der Spiegel besitzt neben der Steigerungsfähigkeit eine Verschmelzkraft, einen Zug zur Einheitsverwandlung. Der grelle Gegensatz hebt sich auf in Synthese.

Doch wie steht es mit der Wirklichkeitstreue? Die Realität erscheint verschoben. Sie wird von einer neuen, fremdartigen, kategorialen Ordnung der „Spiegel-Wirklichkeit“ durchherrscht, die, den alten Wirklichkeitsbezügen zuwider, das Objekt verwandelt, es mit seinem Zauber umgibt. Der Gegenstand bekommt in seiner neuen Sphäre einen 'lustre', eine 'dreamlike splendour', wird visionshaft. Diese Verschiebung ist es, die Shelley mit 'misrepresentation' bezeichnet. Doch gerade darum, weil die gespiegelte Landschaft verwandelt (misrepresent) ist, übertrifft (surpass) sie die Realität.

Durchkräftigung wie Verschmelzung führen eine Wirkung auf den Beschauer mit sich, die ihn wie in zauberischem Bann hält, fasziniert, sein Gefühlsleben unmittelbar evoziert, ihm seine Wesenhaftigkeit wie Bedeutsamkeit spontan auf einmal suggeriert. Daher kann Shelley sich nicht losreißen von den Städtebildern, den Brücken, Bergen und Bäumen, die sich in Flüssen und Seen spiegeln. Besonders fasziniert ihn das Bild, das unbeweglich unter der windgekräuselten Oberfläche ruht. Es ist, wie er sagt, 'immovably unquiet'. Es ist die innigste Synthese von Ruhe und Bewegung. Es ist Ruhen in einem ewigen Fließen. Trotzdem bietet es sich unter der leicht zitternden Oberfläche in voller Lebendigkeit dar. Es enthält das, was Shelley hinter jeder Erscheinung sucht, den 'living spirit'. Seine ewige, schwebende Ruhe (floating) macht es über alle Vergänglichkeit erhaben. Doch ist diese Ruhe nicht Stillstand, nicht Stagnation, sie faßt vielmehr gerade alle Bewegungen und Bewegungsmöglichkeiten in sich. So wie die Ruhe (calm) Shelley als die potentielle Möglichkeit aller Bewegung fasziniert, so tut es hier das majestätische, überzeitliche Spiegelbild, das ruhend, sich trotzdem in jeder möglichen Form, — je nachdem der Wind oder der eigene Strom die Wellen bewegt, — vibriert, zittert, tanzt, schaukelt oder wogt. 'Immovably unquiet' ist ein Paradoxon (wie es deren so viele bei Shelley gibt)⁵⁾, das

5) Ponte a Mare. Pisa IV S. 111/112.

gerade einen der Wertakzente seines Welt- und Wirklichkeitsbildes trägt. Im Wasserspiegel ist die Wirklichkeit im zauberischen Medium eines ihrer eigenen Elemente dargeboten. Ist es sonst Lichtstrahl oder Musik, so ist hier zitternde Wasserfläche, die zum Fluidum zwischen Wirklichkeit und Seele wird — in dem sich Innen und Außen spiegelnd begegnen.

In der *Defence of Poetry* spricht sich Shelley aus Anlaß der Definition des Dramas über das Wesen des Spiegels grundsätzlich so aus: "The drama, is as a prismatic and many-sided mirror, which collects the brightest rays of human nature and divides and reproduces them from the simplicity of these elementary forms, and touches them with majesty and beauty and multiplies all that it reflects, and endows with the power of propagating its like wherever it may fall" ⁶⁾.

1. Der Spiegel ist kein Planspiegel. Er ist vielseitig prismatisch und gibt daher keine flächige Nachbildung.

2. Der Spiegel sammelt die Strahlen (collects) zu einem 'common focus' ⁷⁾, d. h. er verdichtet.

3. Der Spiegel verdichtet nur die hellsten Strahlen und schafft aus der elementaren Einfachheit der Lichtstrahlen ein Neues (reproduces). Das bedeutet aber: der Spiegel ist kein Reflektor.

4. Der Spiegel harmonisiert und durchkräftigt (beauty; majesty).

5. Der Spiegel multipliziert alles, was er zurückstrahlt. Die Spiegelwirklichkeit ist in ihrer Potenz gesteigert.

6. Der Spiegel besitzt die Kraft zu suggerieren, was er versichtbarlicht. Er 'spiegelt sich' gleichsam fort in den Seelen, die in ihn hineinblicken. Diese Kraft der Fortpflanzung seiner selbst (propagating) eignet ihm, weil er das eine und einzige Inbild des Menschen enthält, das für alle gilt und in dem alle sich wiedererkennen. Der Spiegel spiegelt die Menschengestalt von universaler Gültigkeit:

den Menschen als 'imago immortalis'.

(Rud. Binding über Kolbe, S. 57).

Der Ausdruck der Schönheit in jeder Form der Bewegung.

Das zweite 'Fragment on Beauty' enthält nichts Gedankliches. Es zeichnet in locker aneinander gereihten Impressionen (Shelleyscher Art) das typische Bild einer schönen Landschaft. Die Impressionen Shelleys nämlich sind nicht sinnfällig-konkreten Ursprungs, suchen nicht einen individuellen Eindruck zu versinnlichen. Sie scheinen nicht frisch von außen empfangen, vielmehr von innen her vorgebildet, nicht wahrgenommen, sondern vorgestellt, nicht eigentlich sinnlich getroffen, sondern durch einen

6) *Defence* S. 135.

7) desgl. S. 133.

Prozeß gedanklich vorstellungsmäßiger Art verallgemeinert und typisiert zu sein. Das dargestellte Landschaftsbild trägt keine Spuren komplexer Realität an sich, es erhebt sich irgendwie zu allgemeingültiger, genereller, konkret unabhängiger Autonomie, ist nicht von außen nach innen, sondern von innen nach außen gebildet.

Was veranlaßt uns zu diesem Urteil? Die lockere Aneinanderreihung von Eindrücken ist keine natürliche Abfolge von nacheinander aufgenommenen Impressionen, die mit dem wandernden Blick sich dem Dichter dargeboten haben könnten. Sie sind vielmehr eine von Innen her bestimmte Zusammenstellung von Lieblingssmotiven des Dichters. Sie stellen alles in allem eine Auswahl von Vorstellungen dar, die zu einer uniformen Komposition zusammengefügt sind. Daß wir es nicht mit realistisch-impressionistischer Abschilderung oder Versinnlichung eines einmaligen Eindruckserlebnisses, sondern mit einer Vorstellungskomposition zu tun haben, findet stilistisch seinen Ausdruck in

1. dem generellen Gefühlsplural, in dem sich alle Dinge der Landschaft darbieten.

Mountains; wawes; olive woods; shadows; clouds; bosoms; hills; intervals; bushes; flowers. Auf acht Zeilen finden sich neun Pluralformen. Plain, sea, wind, soil sind die wenigen Singulare, die kaum im Plural möglich sein dürften.

Wir zweifeln nicht daran, daß der Dichter die Zeilen unmittelbar im Anschluß an ein konkretes Situationserlebnis, vielleicht sogar während desselben niedergeschrieben hat. Umso wesentlicher ist es gerade darum, festzustellen, daß Shelley die Eindrücke, die er empfängt, unmittelbar darauf auf eine gedankliche Allgemeingültigkeit hin generalisiert. Er bringt die verschiedenartigen konkreten Eindrücke gleichsam auf einen vorstellungsmäßig-gedanklichen Generalnenner. Diese Tendenz zur Verallgemeinerung nun aber ist nicht Ausdruck mangelnder Gefühlserregung bei starkem Übergewicht der Intellektualität, sondern merkwürdigerweise paart sich bei ihm mit der sich steigernden Intensität seiner Affekte die Allgemeinheit und Abstraktheit seiner Vorstellungen. Dem höchsten Affekt entspricht jeweils die weiteste, d. h. abstrakteste Vorstellung. Zur getreuen Wiedergabe des sinnlichen Eindruckes gehört eine empfängliche, lauschende Haltung. Diese jedoch ist bei Shelley nie restlos vorhanden. Der seelische Eigendruck ist bei ihm zu stark, der Drang zur Expansion seiner Gefühle veranlaßt eine Verwandlung des sinnlich gegebenen Eindruckes. Shelley verwandelt den sinnlichen Eindruck sofort zur stimmungshaltigen Vorstellung um⁸⁾.

Der Eindruck taucht in dem Gefühlsstrom unter, der zu machtvoller Entladung drängt. Deshalb: je größer der Expansionsdrang, desto weiter, genereller, abstrakter die Vorstellung. So ist der Plu-

8) vergl. Havers über affektive Entladungsfunktion beim primitiven Gefühlsstil, Festschrift f. M. Deutschbein, S. 8.

ral bei Shelley ein unverkennbares Symptom seelischer Erregung sowie großer Affektabilität. Er ist ein einzigartiger Gradmesser emotionaler Stärke, eine Art Gradplural. Die Emotion äußert sich nicht im bildlichen Ausdruck (im qualitativen Stilmittel), sondern im rein quantitativen, graduellen Ausmaß⁹⁾. Aus der erfolgreichen Erforschung der psychologischen Ursache des Plurals nehmen wir das Recht, von ihm als einem generellen bzw. intensiven Gefühlsplural zu sprechen.

Shelleys Gefühlsplurale sind die untrüglichen Symptome seiner starken emotionalen wie affektiven Natur, die sich hier in der quantitativen Oberflächenform des Ausdrucks ein adaequates Stilmittel schafft.

2. in der Zahl der sinnlichen Bewegungsverba (malerische Verben). To sweep; meet; wave; spot; sail; flit; give forth. Außer den beiden letzten Vorstellungen trägt jede der anderen einen bewegten Vorstellungskern in sich.

Wenn wir oben sagten, daß der sinnliche Eindruck in stimmungshaltige Vorstellungen verwandelt wird, so meinten wir damit jene dem dargestellten Gegenstand zufließende Kraft der Beseelung, der Durchstimmung.

Im Verbum der Bewegung bemächtigt sich die Seele ihres Gegenstandes. Hier ist der Punkt, an dem die Darstellung zur Vorstellung, zur stimmungsvoll verwandelten Wirklichkeit wird. Das Verbum der Bewegung entschwebt dem persönlichen Bereich der Dichternatur, und alles, was es in seine Motorik hineinzieht, wird unvermeidlich verpersönlicht. Das Verbum bringt die stabile Dinghaftigkeit gegenständlicher Realität in wogende, wallende (sweep, wave), schwebende (sail), sausende, zuckende (flit) Bewegung. Die bildhaft-räumliche Gegenständlichkeit mutet, für sich betrachtet, wie leb-

9) In diesem Stil sind Wortwiederholungen, pleonastische Formen, Häufungen und Ballungen Symptome der Stärke des expansiven Gefühlsdruckes. Der Stil drängt in die quantitative, mehr periphere Erweiterung der Oberflächenform (rhetorical style). Der Grad der Gefühlsspannung und weniger der bestimmt gefärbte Inhalt kommt zum Ausdruck. Es ist Intensität an sich, die sich entlädt. Sie wird nicht zum gedrunghenen, gesättigten, farbig erfüllten, sondern zum weiten, abstrakten Wort. Dieser Stil verströmt sich elementar; Variation des Ausdrucks würde ihn relativieren und schwächen, deshalb bleibt er eingleisig. "He (Shelley) could not pause to elaborate the niceties of diction" (nach Huscher S. 123 ff.). Dem unkunstmäßig elementaren Gefühlsstil steht der überlegt wägende, feilende, aber auch grüblerisch-langsame Stil gegenüber, der der Sprache ausgewählte Farben und Lichter aufsetzt, raffinierte klangmalerische Wirkungen austüftelt und so das Gefühl zerspaltet. Anstelle des Leitmotivs treten mehrere gleichwertige Nebenthemen — in ein loses Nebeneinander ausgebreitet, variiert, detailliert, auf über-raschende Wirkungen und Effekte hinzielend. (In dieser Richtung liegt der Stil Keats!).

9) Vergl. Trelawny. On Shelley, (Hughes, S. 26—28) über den spontan-elementaren Charakter der Shelleyschen Schaffensweise: "On my observing this to him, he answered, 'when my brain gets heated with thought, it soon boils and throws off images and words faster than I can skim them off.'" (S. 28).

los an, um dann erst von dem expressiven Beseelstrom des Dichters durchkräftigt, durchwirbelt zu werden.

Das Verbum Shelleys suggeriert Bewegungsgefühl durch seine Klanganpassung, durch seine anschauliche Lautgebärde, die es hervorruft. 'Wave', 'sweep' — 'spot', 'flit' tragen jeweils ganz unmittelbar sinnhaft ein bestimmtes Bewegungsgefühl, eine gebärdenhafte Bewegungsform in sich. Es vermag sogar deutlich die Richtung, in die die Bewegung zielt, in sich zu schließen, wie 'to give forth'. Motorische Suggestion, gerade der expressiven Bewegung, liegt darin¹⁰⁾.

Nicht die gegenständlich-räumlichen Dinge, sondern die Dinge in ihrem Bewegungsausdruck finden bei Shelley sprachliche Gestalt. Sie müssen dem Dichter Anlaß zur seelischen Ausweitung, zur expressiven Selbstentfaltung geben, um von ihm als schön empfunden zu werden.

'Waving', 'spotting', 'sailing' sind progressiv anschauliche Bewegungsformen, 'are in bud' bezeichnen wir als imperfektiven Aspekt.

Shelleys Vergleiche sind fast ausschließlich intensivierend. Sweep findet Steigerung seines Bewegungsausdruckes in dem Vergleich "like waves that meet in a chasm". Mit Vorliebe weilt Shelley in der Bildsphäre bei den verschiedenen Gestaltungen und Formgebungen des verwandlungsreichen flüssigen Elements. Es eignet sich besonders zur bildlichen Darstellung einer ganzen Skala von Bewegungsgefühlen. Es ist Shelleys 'Material', in dem er seine innere Wirklichkeit plastisch ausformt.

Der losen Zusammenstellung von getrennten Naturmotiven entspricht in der Bildsphäre eine Vergleichswelt, die geschlossenen und kontinuierlichen Zusammenhang zeigt.

1. 'Like waves that meet in a chasm',
2. 'As green as a sea',
3. 'Waving',
4. 'Sailing'

zeigen eine unverkennbare Einheit in der inneren Bildvorstellung.

Shelley besitzt eine Vorliebe für Verbalisierung bzw. Aktionalisierung ursprünglich nominaler Worte: 'to wave', 'to spot'. So gebraucht, verbinden sie nominale, gegenständliche, anschauliche

10) Die 'phrasal verbs' (Stilistik, § 24), im metaphorischen Gebrauch 'kinaesthetic metaphors', sind besonders expressiv — richt- und bewegungskräftig. Definition: "... the relation of things to each other and a great variety of the actions, feelings and thoughts involved in human intercourse, are translated, not into visual images but into what psychologists call 'kinaesthetic' images, that is to say, sensations of the muscular efforts which accompany the attitudes and motions of the body. These verbs of motion and effort possess so protean and self-multiplying a power of entering into combinations, and throw off idioms in so kaleidoscopic a variety, that compared with the other inert elements of our vocabulary, they seem to possess like radium an unexhaustible store of life and energy". (L. Smith, S. 250/1).

Dichte mit aktionaler Bewegung. In solchen Bildungen schneidet sich das geballte Wesenswort mit dem geöffneten 'Tu'-wort. (Siehe Deutschbein, Stilistik S. 141, 142).

Neben visuell motorischen Vorstellungen findet sich in unserem Beispiel nur eine einzige akustisch motorische Vorstellung. "At intervals the pines give forth their sweet and prolonged response to the wind". Shelley zieht gewisse Bewegungsformen vor, so z. B. gerade die, die sich aus 'intermitting motions' zusammensetzen. Er liebt die 'inconstancy' der Bewegung, das Hin und Wieder der Bewegung mit den kurzen Intervallen völliger Stille. Die Metapher verbildlicht ein personifiziertes Frage- und Antwortspiel zwischen Wind und Wald. Die Vorstellung der Responson, des 'meeting' von verschiedenen Naturelementen hat für Shelley eine besondere Anziehungskraft. "Waves that meet in a chasm".

Durch die Natur geht wie ein kosmischer Rhythmus der Bewegungsgang von Ebbe und Flut, in dem die Elemente einander begegnen, liebend umfassen, um sich wieder zu fliehen und dann von neuem miteinander zu verschmelzen. Es ist eine Vorstellung der kosmischen Alliebe und Harmonie! Die Elemente haben aneinander teil. Sie korrespondieren und partizipieren. Des Dichters gewaltige love fühlt sie alle mit der ihm eigenen Verschmelzskraft zusammen.

Die Natur stellt sich ihm dar als ein Spiel und Widerspiel, ein Ansprechen und Antworten, ein Rufen und Gegenrufen. Sie ist Wirklichkeit und Spiegel, Musik und Echo, ein ewiges kosmisches Hin- und Herfluten der 'action' und 'reflection', des 'appeal' und 'respond'.

Die Wirklichkeit in diesem kosmisch-seelischen Bewegungsausdruck (action) wird von Shelley als Schönheit erfahren.

Der vollendete Ausdruck der Schönheit im Selbsterlebnis des schaffenden Künstlers.

"It is sweet to feel the beauties of nature in every pulsation, in every nerve — but it is far sweeter to be able to express this feeling to one who loves you" (s. o.).

Mit diesen Worten beginnt das dritte 'Fragment on Beauty'.

Shelley, der große Weltfühlende und nicht Weltschauende, kostet die Impressionen, die die Natur ihm darbietet, nicht ab wie der Impressionist — mit Genießerefreude an dem prickelnden Sinnenreiz —, um sie darauf in ihren Farb- und Formqualitäten möglichst treffend zu versinnlichen; er wird tiefer ergriffen. Durch die periphere Schicht äußerer Sensationen richtet sich der 'appeal' an sein 'feeling'. Dieses 'feeling' ist tiefer, leidenschaftlicher, elementarer (penetrating and vivid). Der partikuläre Empfindungsreiz dringt bei ihm in jeden 'Puls', in jeden 'Nerv'. Wir haben uns Shelley daher mit fliegenden Pulsen, mit 'vibrating nerves'

vorzustellen. Er ist wie ein feinorganisiertes Instrument, das durch einen Sturm des Gefühls in zitternde Bewegung gerät.

Dieses innere Vibrieren und Schwingen ist für ihn von berauschender Süße. Wir können feststellen, daß 'sweet' sich als unvermeidliches Beiwort da einfindet, wo Shelley in der geschilderten Weise angesprochen wird. Fast immer steht es, um Eindruck und Wirkung des Musikalischen wiederzugeben. Musik vor allem löst bei dem Dichter jene feinen Vibrations- und Schwingungsreize aus.

In dem zweiten 'Fragment on Beauty' findet sich unter lauter visuell-motorischen Eindrücken ein einziger akustisch-motorischer. "The pines give forth their sweet and prolonged response to the wind" (s. o.). Das Säuseln bzw. Rauschen der Fichten wird musikalisch empfunden. Es löst die geschilderte excitement im Dichter aus und findet im Beiwort 'sweet' unvermeidlich seinen sprachlichen Ausdruck. 'Sweet' haftet demnach nicht am gegenständlichen Objekt. Das Subjekt mit seiner hochgradigen 'sensitivity' und 'irratibility' legt sein völlig subjektives Empfinden in das Objekt hinein.

Ja, ist es nicht beinahe so, als ob auch der sprachliche Gleichklang von 'sweet' und 'feeling' — die gemeinsame helle Vokalmitte — die innige Zusammengehörigkeit der beiden zum Ausdruck bringt?

Wenn Shelley das Abstraktum 'beauty' in den Plural setzt, so bedeutet das weniger eine Konkretisierung, sondern ist ebenfalls als Grad- bzw. Gefühlsplural zu verstehen. Die Intensität des Schönheitsempfindens äußert sich im sprachlichen Ausdruck als extensive Ausweitung der Schönheitsdimensionen. Der nur zeitlich-intensive innere Sinn schafft sich ein entsprechendes Ausdrucksmittel im räumlichen extensiven Außenbezirk. Gefühlsintensität überträgt sich im sprachlichen Ausdruck auf räumliche Extensität.

Schon in den Ausdrücken 'feel' und 'sweet' stellen wir fest, daß sie völlig den Gefühlsweisen des Subjekts und nicht dem objektiven Dasein entstammen. Bereits hierin offenbart sich Shelley als unfähig zu rein betrachtender, ruhig schauender Haltung. Das 'scrutinizing eye' eines Wordsworth, das ungestört durch 'excitement' in hingebungsvoller Leidenschaftslosigkeit aufnimmt, Wordsworth's lauschende Gefühlshaltung, die die Eindrücke gleichsam einsaugt, und dann kontemplativ-reflektierend, grüblerisch-langsam das Empfangene sich gleichsam aus sich selbst zum dichterischen Bild runden und verdichten läßt, sind Shelley völlig fremd. "Until, the breath of this corporeal frame and even the motion of our human blood almost suspended, we are laid asleep in body and become a living soul". (Wordsworth, 'Lines' z. 43 ff.).

Das 'Ersterben' vor dem Objekt, um sich ganz an dasselbe verlieren zu können, der mystische Schlaf des körperlichen Ich, Entäußerung alles Persönlichen, um ganz in den Wesensgrund des Ob-

jekts eingehen zu können — als 'living soul' —, stellen das polare Gegenstück zu Shelleys Erlebnisweise dar¹¹⁾).

Passiv-sensitive Hingabe, ruhendes Schauen, empfangende Genußfreude sind für Shelley wie schwerer Wein, der ein Kopfweh hinterläßt, sind wie Äpfel, deren Kerngehäuse wie bittere Asche schmeckt. Es lastet und beschwert wie 'the memory of misfortune'. Shelley's impulsiver Charakter verlangt vielmehr nach Entladung, nach Ausdruck. Sein Gefühlsreichtum muß sich verschenken, er darf nicht auf sein Selbst beschränkt bleiben. Das macht Shelley in allen Orten und in allen Augenblicken nach 'communication', nach Mitteilung streben. Dieses 'holding commune' mit dem Universum oder mit dem 'antitype, 'who loves you', dieses Streben nach Sprengung des begrenzten Ichbezirks, nach Ausweitung (expansion) und Entgrenzung des Ich in ein 'beyond' erfüllt ihn ganz¹²⁾.

Nirgends liefert Shelley uns einen deutlicheren Einblick in sein Wesen, in die psychologischen Motive, die ihn zur Kunstschöpfung treiben, als im dritten 'Fragment on Beauty'. Seinem Schaffen gibt er selbst das Gesicht der expressiven Erlebnis- und Darstellungsweise, wenn er sagt:

11) Wordsworth gehört nach Pongs dem 'Erfühltypus' an, der nicht 'urbildet', sondern 'erbildet'. Während Shelley unmittelbar nach der Konzeption seine Gedichte objektiviert, gilt für Wordsworth sein eigenes Wort, wonach 'poetry' ist: "the spontaneous overflow of powerful feelings recollected in tranquillity". Beim Vergleich mit Shelley fällt der häufige Gebrauch des Präteritums und Perfekts auf. "I heard a thousand blended notes" (Lines); "five years have passed" (Tint. Abbey); "strange fits of passion have I known" (Lucy); "I have watched you now a full half hour" (To a Butterfly); "she was a phantom of delight", (Überschrift); "there was a time, when meadow grove and stream" (Ode); "I wandered lonely as a cloud" (Daffodils) sind nur einige Gedichtanfänge. Demgegenüber Shelley: "The sun is warm, the sky is clear" (Stanzas); "I arise from dreams of thee" (Ind. Ser.); "I bring fresh showers" (Cloud) ... "I arise from dreams of thee" (Ind. Ser.); "I bring fresh showers" (Cloud) ... "pourest thy full heart" (Skylark); "the sun is set" (Evening); "our boat it asleep" (Boat on the Serchio); "I pant for music" (Music); "swiftly walk over the western wave" (To Night); "thy dewy looks sink in my breast" (Stanzas, written at Brancnknell). Auffallend dabei sind zudem bei Shelley die ersten Zeilen durch ihren Anfänge mit I, my oder mit einem Ausruf. I und my stehen genau, wenn man alle Gedichte heranzieht, 70 mal in der ersten Zeile, Ausrufe 36 mal. (Ein Symptom der Ichbezogenheit!) Eine Übereinstimmung zwischen Shelley und Wordsworth findet sich darin, daß sei ein Erlebnis, welches ihnen zusammen mit einem anderen Menschen begegnete (Wordsworth mit seiner Schwester Dorothy, Shelley mit seiner Frau Mary), im Gedicht betont so darstellen, als wäre es ihnen in der Einsamkeit allein begegnet (isolierende Tendenz der romantischen Imagination). Wordsworth: "I wandered lonely as a cloud"; Shelley: "As I am listening now". Beide werden sie durch die Darstellungen Dorothys und Marys widerlegt.

12) Siehe etwa Marengi, III, 215 "He . . . communed with the immeasurable world; and felt his life beyond his limbs dilated, till his mind grew like that it contemplated" oder On Life S. 56: "As if their nature were dissolved into the surrounding universe, or as if the surrounding universe were absorbed into their being."

„. . . but it is far sweeter to be able to express this feeling to one who loves you. To feel all that is divine in the green-robed earth and the starry sky is a penetrating yet vivid pleasure which when it is over presses like the memory of misfortune; but if you can express those feelings — if, secure of sympathy (for without sympathy it is worth than the taste of those apples whose core is as bitter ashes), if thus secure you can pour forth into another's most attentive ear, the feelings by which you are entranced there is an exultation of spirit in the utterance“ (S. 23).

Erst der Ausdruck bringt Steigerung (sweeter). Er ergreift die schwer lastenden Inhalte von Eindruck und Empfindung und verwandelt sie in eigenen Besitz, indem er sie aus dem begrenzten 'within' in ein 'beyond' hinausschleudert. Erst in der Mitteilung liegt der Gewinn. Erst im Geben, im Schenken besitzt der Dichter. Er geht über sein Selbst hinaus, um sich in der Transzendenz seine volle Wesenhaftigkeit zurückzugewinnen. 'Pour forth', 'entranced', exultation' sprechen für die Stärke des Druckes, mit dem Shelley seine Empfindung entläßt. Dieser affekthafte Expansionsdrang ist mehr als die 'impulsiveness', von der Bagehot in seinem Essay spricht. Bagehot berücksichtigt nicht, daß ein volles Ausdruckserlebnis nur möglich ist, wenn der Dichter eine Gefühlsresonanz findet, ein Du, das ihm entgegenschwingt, dem er sich in 'sympathy' mitteilen kann. Es muß eine Begegnung, ein 'meeting' mit einem respondierenden 'antitype' stattfinden. Die 'exultation' erwächst erst daraus, daß der 'Eigenströmung' eine 'Gegenströmung' entgegenkommt. Erst in der Vereinigung von beiden liegt die Steigerung, die Potenzierung des Ausdrucks.

Shelley sagt uns auch, was ihn zu solchen nach Ausdruck heischenden 'feelings' veranlassen kann: "To feel all that is divine in the green robed earth and the starry sky". Nicht das einzelne, individuelle Motiv führt ihn dazu, sondern das 'all', ein allbegreifendes, allbefassendes, einheitschaffendes Sein (abstract, keen). Und zwar ist es das All von Himmel und Erde in seiner Göttlichkeit = divinity. Shelleys Standartausdruck für transzendente Schönheit ist 'divine'. 'Divine' darf als ein Stichwort (watchword) seiner ganzen Poesie angesehen werden — welches jeweils aufhören läßt, denn es ist Träger eines starken Wertakzentes. Divine findet bei Hölderlin, dem 'deutschen Shelley', wie vieles andere eine genaue Parallele in dem Worte: heilig. Es tritt hier mit der gleichen Häufigkeit und tiefen Bedeutsamkeit auf wie bei Shelley¹³).

13) S. Huscher, Über Naturgefühl, der auf Lissauer verweist, welcher von Shelley als dem englischen Hölderlin, spricht. Hölderlin nach Pongs 130 f., 160 f., 170 f., 192 f., 199 ff., 282—296, 315 f. und 451 f. — gesehen nach der bildenden Grundfunktion —, Beseeltypus, Urbildner, der in dualem Weltgefühl sein Menschliches als ein Geistiges spürt gegenüber der Natur, Stoffliches ver-

'Green-robed earth'; 'starry sky': Shelleys Vorstellungen bewegen sich in kosmischen Dimensionen, sind 'universal', 'cosmic', 'magnificent'. Auch hier überträgt sich Gefühlsintensität auf räumliche Extensität. Das Beiwort 'green-robed' hat nicht die Funktion eines beschreibenden Eindruckswortes, sondern trägt mehr schmückenden Charakter. Shelleys Emotion findet im großartig-ornamentativen Beiwort ihr sprachliches Äquivalent¹⁴⁾.

Der Vergleich 'like the memory of misfortune' wählt als Bildsphäre den seelischen Innenbezirk und erreicht damit Verinnerlichung. Im Gegensatz dazu bringt der Vergleich "it is worse than the taste of those apples whose core is as bitter ashes" eine konkret sinnfällige Bildsphäre (bei Shelley in dieser Prägnanz äußerst selten). 'Most attentive ear' ist eine sog. Metonymie, die veranschaulicht.

Mit der bloßen Ausdrucksfunktion ist das Wesen der expressiven Schaffensweise noch nicht erschöpft. Nachdem der Dichter, verzaubert (entranced), im Zustand der Ekstase seine Personenhaftigkeit explosiv gesprengt und zum Kosmos entgrenzt hat, nachdem er sich ausgeströmt hat in 'effusion' bzw. 'effluence', umgibt ihn 'a glory of happiness', "which far transcends all human transports, and seems to invest the soul as the saints are with light, with a halo untainted, holy and undying". Der 'living spirit' im Dichter ist durch die 'exultation' nicht nur in vibrierende, zitternde

geistet (transzendiert) und von kosmischem Eros erfüllt in unendlicher Spannweite bis ans Numinose geführt wird. Hölderlin ist das Vorbild für Pongs Kapitel 'Beseelung als Seelengestaltung'. Er wird charakterisiert mit 'Cherubimische Jugend', 'überpersönlich', 'im Abstand des Geistes', 'aus überwirklichem Wissen', 'heilige Frühe', 'dionysische Glut', etc. Er verweist auf die Bedeutung des Äthers, 'Vater Äther, in dessen Umarmung alle Wesen Seele empfangen'. Hölderlins Natur ist 'verwandelte Natur'. Seine Gottheit ist das Urbild seiner Seele — alles Züge, die Hölderlin wie Shelley charakterisieren. "So rein und stark ist die Beseelung darum nicht wieder welthaltig geworden" (S. 192). Alle Naturmächte werden zu 'Wesen', "rein durchseelt, gestaltlos, als Orte für Kraft und Unendlichkeit des Göttlichen". Doch hat dieses Bildnertum bei Hölderlin wie bei Shelley eine tragisch dunkle Seite. Shelley fällt aus der Weite (Expansion) der Ekstase auf den kleinen Ichmenschen zurück. Hölderlin desgleichen kann sich nur bewahren, solange er „vom Aufschwung des irdischen Eros gestützt“ wird. Fällt diese Stütze weg, so ist der Himmel mit einem Mal „nichtig und leer wie Gefängniswände, eine beugende Last“. „Je höher aber die schöpferische Persönlichkeit ihr Ausmaß genommen hat, umso tiefere Fallmöglichkeiten entstehen für das aus einer entgötterten Welt herausgetretene Individuum, dem sich mit der Heimatlosigkeit der eigenen Seele die Umwelt enteelt oder ins Allzumenschliche verzerrt“. Es ist nicht ein natürlicher Prozeß von Expansion und Kontraktion (Spranger S. 23), Einatmen und Ausatmen, sondern die stetig wiederkehrende Bewegung einer Lebensgesetzlichkeit wird in unregelmäßigem Auf und Ab durchbrochen. W. Michel, Hölderlin, spricht von Ausdehnungstrieb und Begrenztheit (nach Pongs). Die Analogie Shelley-Hölderlin geht bis in die Sprache hinein, ether, smile, lyre, veil, divine, treten als 'Vater Äther', 'Lächeln der Götter', als 'heilig', als das 'Saitenspiel der Seele' und der 'Schleier der Dichtung' auf. („Äther ist nichts als Transparenz des seelenhaft Göttlichen“. Pongs S. 476).

14) Stilistik, § 67.

Aktion (action) geraten, diese 'action', die im ersten Empfindungsreiz als 'sweet' erfahren wurde, ist auf der anderen Seite nichts als 'joy', als 'happiness' (Skylark). Der 'living spirit' triumphiert, frohlockt, um dann nach der Entspannung eine 'glory' oder, wie Browning sagt, eine 'effluence' zu verbreiten, die den Dichter wie einen Nimbus umgibt. Die Trunkenheit, die 'trance' hat sich in ein ruhiges, gleichmäßiges Leuchten, Strahlen verwandelt, "which far transcends all human transports". Eine tiefbeglückende, selige Ruhe hüllt den Dichter ein. In dieser Glückseligkeit empfindet er sich als gebessert, gereinigt, erhoben, verklärt, geheiligt. Er ist mit der 'divinity' in Berührung gekommen und durch ihren zauberischen Einfluß wie in eine höhere Sphäre versetzt worden.

Mit dem schöpferischen 'create' ist eine ethisierende Wirkung verbunden. 'Creatio' ist zu gleicher Zeit 'purgatio'. Shelley gibt in den wenigen Worten die reinigende Wirkung wieder, die das Ausdruckserlebnis und dessen höchste Form, das Kunstschaffen, hinterlassen. Es ist das Gefühl, besser, reiner, lichter geworden zu sein. Ein Heiligenschein umgibt den Schöpfer, heiligend, reinigend, unsterblich machend. Das Geschenk der 'divinity' hat sich an der inneren, ruhig leuchtenden Glückseligkeit erfüllt. Der Zustand ruhiger Verklärung rückt Shelley dem Erlebnis Wordsworths nahe. In diesem Augenblick berühren sich die Erfahrungen der beiden in der 'living soul'.

Die Wirklichkeit kommt bei Shelley zu ihrer höchsten, bedeutendsten und vollsten Schönheit im Ausdruckserlebnis.

SYNTHESE.

Shelley liefert uns selbst eine Art Synthese in seiner "Defence of Poetry":

"Poetry turns all things to loveliness; it exalts the beauty of that which is most beautiful and it adds beauty to that which is most deformed; it marries exultation and horror, grief and pleasure, eternity and change; it subdues to union under its light yoke, all irreconcilable things. It transmutes all that it touches, and every form moving within the radiance of its presence is changed by wonderful sympathy to an incarnation of the spirit which it breathes: its secret alchimy turns to potable gold the poisonous waters which flow from death through life; it strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty which is the spirit of its forms"¹⁾.

In der Kunst wird die Wirklichkeit verwandelt (turn; transmute; change) zu jener 'Beauty', die unter dem Schleier der

1) Defence S. 155.

Alltäglichkeit (veil of familiarity) ruht und vom Subjekt aus in ihrer aktiv belebenden Form als 'loveliness' erfahren wird.

In der Kunst wird die Natur erst vollendet auf dem Wege der Synthese der Gegensätze (union of irreconcilable things)²⁾ und gleichzeitig auf dem Wege der Steigerung (exalts; adds) und Verdichtung.

In der Kunst ist die leibhafte Gegenwart ('presence') eines 'spirit'. Die Inkarnation dieses 'spirit' zeigt die Welt in ihrer Inbildhaftigkeit und archotypischen Existenz — wie sie im Allgeist Gottes 'west'. Am deutlichsten tritt er in die Erscheinung in dem 'spirit of its forms' = beauty.

Um die Dinge nicht zu pressen, werden im folgenden nur ungefähr die Bezeichnungen des Aufrisses festgehalten. Wir vermeiden absichtlich die aufgezeigten Merkmale auf wenige schematische Grundformeln festzulegen und machen statt dessen noch einmal den Versuch, an der langen Reihe der herausgearbeiteten und trotzdem in einer Richtung liegenden Merkmale entlangzuschauen:

1. Die Form der Antizipation der Wirklichkeit ist möglich, weil der Künstler die Welt in ihrer Inbildhaftigkeit präformiert in sich trägt, getragen hat und immer tragen wird. Sie ist gleichsam eine prä-existenzielle Form des Daseins. Nicht ohne Grund ließ gerade die platonische Lehre von der Präexistenz Shelley besonders erglühen (nach Erzählungen Hoggs)³⁾.

2. Der Idealismus, der auf die Innenwelt zurückgeht und grundsätzlich das Subjekt dem Objekt vor- und überordnet.

3. Die Erklärung der Inbilder für primär, archotypisch und absolut und der Dinge für sekundär, abbildlich und zeichenhaft.

4. Die Dinge als Antwort (respond) auf das Wesen des Dichters — besonders im Spiegel und Echo — und in dieser Antwortsuche eine Selbstsuche, die zu Selbstfindung und Selbstverwirklichung ('werde, was du bist') führt.

5. Das selektive Prinzip, wonach die Innenwelt das Außen anpaßt, indem sie den ihr entsprechenden Ausschnitt (Sektor) daraus auswählt.

6. Die 'order', die als höchstes geistiges Gesetz (principle of mind) den Dingen vom Dichter vorgeschrieben wird, was zur Folge hat, daß 'beauty', 'truth' und 'goodness' nicht als Substanz-, sondern als Relationsbegriffe erfaßt werden.

7. Die gebende, mitteilende, mythenschaffende, urbildende Haltung des Künstlers, die primäre Welt der Inbilder, die sich im künstlerischen Ausdruck eine Zeichensprache in der Wirklichkeit sucht.

8. Der Künstler, der in einer inneren Wirklichkeit (Dämon) fest verwurzelt ist und daher mit der empirischen Welt nur durch dünne Bande verknüpft ist.

2) vergl. Deutschbein, Wesen S. 57 f.

3) vergl. Droop, S. 25; s. Shawcross S. XXXVIII: "Shelley's genius . . . would elevate all reality to the level of a prefigured excellence".

9. Der Auftrieb zur Höhe als ein Verlangen, zu dieser Welt der Inbilder hinauf zu steigen, und damit zusammenhängend: Erlösungstendenz vom Irdischen, steigerungssüchtige Hyperbolik im Ausdruck und Transzendenzwille in 'love' und 'sympathy'.

10. Die Dinge als Wegzeichen, Richtungssignale, Fingerzeige, in einem Wort, als Durchgang einer Transzendenz und damit die Auffassung vom 'veil' als dem Schleier des Alltags, als schützender Hülle der Transzendenz und als 'fascinosum' der 'beauty', (die erst in der Verhüllung und Entrückung zur Offenbarung wird).

11. Entgrenzung ins Universum und zu diesem Zweck Verdampfung und Filtrierung der undurchdringlichen, massiven Stoffe, um sie zu einem durchsichtigen, atmosphärischen Fluidum zu machen.

Auf die knappste Formel gebracht, heißt das: in dem Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst vollzieht der Künstler eine totale Richtungsumkehr. Der Schwerpunkt, der für den gemeinen Menschenverstand in der Wirklichkeit ruht, verschiebt sich in eine künstlerische Innenwelt (In-Bild-Welt) und orientiert das gesamte Wirklichkeitsbild grundstürzend um.

In dieser Neuorientierung der Dinge ist Kunst Vollenderin der Natur, Natur Nachahmerin der Kunst. Darin ist der absolute Primat der Kunst über die äußere Natur ausgesprochen.

Psychologisch findet diese Auffassung Shelleys vom Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit ihre Begründung in der Form, in der er die Wirklichkeit apperzipierte.

Der Dichter erfährt die Wirklichkeit grundsätzlich nur in ihren Veränderungen und Tätigkeiten und in ihrem Wechsel aufeinanderfolgender Zustände. Das gibt Zeugnis von einer fast alleinigen Anwendung des Zeitsinnes. Nicht räumlich-punktuell, sondern zeitlich-linear stellt sich diese Form der Apperzeption dar. Shelleys Welt ist eine Welt der bewegten Massen. Gegenständen, die dem natürlichen Auge in Ruhelage erscheinen, teilt er von sich aus Bewegungscharakter mit. Oft übertreibt er maßlos und läßt die Morgensonne hervortaumeln, die Sterne tanzen und wirbeln und zeigt darin bereits Ansätze eines Expressionismus. Grundsätzlich läßt sich sagen: nie betrachtet er die gegebenen Erfahrungsinhalte an und für sich, sondern bezieht alles Geschehen an und außer ihm auf sein Ich. Dabei „legt er gewisse Beziehungen von sich aus in den gegenüberstehenden Erfahrungsinhalt hinein“. Das letzte Resultat dieser Apperzeptionsweise, das sich grundlegend in dem Charakter seines Weltbildes ausdrückt, ist die Vorstellung „einer Gebundenheit wechselnder Zustände an einen sie tragenden Gegenstand“. In dieser Auffassungsweise bildet sich erst eigentlich der Begriff der Substanz heraus⁴⁾.

4) Deutschbein, System, § 20, § 26; Stilistik § 4, § 79; vergl. Fehr, Handb., S. 118: "Shelleys Objekten fehlen die Umrisse, so luftig, duftig ist ihre Wesenheit. Etwas vom Subjekt fließt ihnen zu. Nicht sie selber,

Shelleys Wirklichkeitserfahrung ist demzufolge zuständlich-modal. Sein ausgeprägter Zeitsinn, sein äußerst fein organisierter Sinn für Bewegung, Wechsel und Veränderung erfaßt an dem Gegenstand nur die vorübergehenden Modi und nicht ihn selbst. Der Gegenstand als Substanz aber, als tragender, innerer Kern, ent-rückt in ein der Zeitlichkeit nicht unterworfenen, ruhendes, stabiles Sein. Das ist der tiefere Grund, der den Dichter dazu führt, die Welt als platonisch zerspalten in Sein und Erscheinung anzusehen. Hierher rührt seine scharfe Trennung von Notwendigkeit (necessity) und Zufall (circumstance), Dauer (permanence) und Wechsel (mutability), Substanz (substance) und Akzidenz (shadow), von Sein und Erscheinung (be—seem)⁵⁾. Die Zeitlichkeit erscheint ihm wie ein bunter Schleier vor der Ewigkeit dieses Seins. In seiner Auffassung vom Leben als 'veil of familiarity' oder 'painted veil' stimmt er völlig mit der altindischen Lehre von der Maya überein⁶⁾. Die Wirklichkeit, die in flüchtigem Wechsel an ihm vorbeigaukelt, ist nichts als 'unsubstantial mimicry'⁷⁾. Wirklichkeit ist gleichsam nur die periphere Schicht, die über den ruhenden Kern dahingleitet.

So nur ist es möglich, daß für den Dichter Shelley alles Wirkliche, das den Anspruch auf Wesentlichkeit (substantiality) erhebt, transzendent sein muß, während die sogenannten Dinge, wie im platonischen Höhlengleichnis, nur als Schatten (shadows) an uns vorüberziehen. Diese 'wirklichere' Wirklichkeit ist 'life's life', 'soul out of a soul', 'being within a being'⁸⁾, die die 'limitations of matter and time and space'⁹⁾ überwindet und das

sondern das sie Umflatternde, Umschwebende, Umfliehende scheint Shelley geben zu wollen . . .

5) Vergl. Shawcross S. IX, "It is from his (Shelley's) keen sense of the obscurity, the complexity and changefulness of the material world where 'nothing endures but mutability' and where so much seems accidental, aimless, and superfluous, that Shelley's longing for a world of permanent forms, and his faith in its existence, are sprung". Er zeigt eine "predilection for what is simple, definite and abstract". Das hat zur Folge, daß seine Dichtung oft ist 'dark with excessive bright' (S. X/XI). Besonders faszinierte Shelley der Begriff der 'Necessity'. Shawcross spricht von 'Necessarianism' als einer Vorstufe seines 'Platonism' und nennt diese geordnete, gesetzmäßig notwendige Wirklichkeit "permanent and changeless reality, fixed for above the flux of time" (VIII, desgl. S. XV).

6) vergl. Heyer über Maya, und R. Otto, Westöstl. Mystik, S. 116—132. Kreatur & Maya, desgl. Tagore, S. 5 ff.

7) Demon of the World, I, 212.

8) Herford bezeichnet Shelleys Dichtung als "Poet's poetry"; (S. 249). Heidegger sagt von Shelleys deutschem Wesensverwandten Hölderlin: „Hölderlin ist uns in einem ausgezeichneten Sinne der Dichter des Dichters, weil Hölderlins Richtung von der dichterischen Bestimmung getragen ist, das Wesen der Dichtung eigens zu dichten“ (S. 4). Mit den Bildungen 'poet's poetry', 'Life's life' wird die Wirklichkeit einer Sache auf ihr Innerstes, Höchstes oder auch Tiefstes zurückgeführt. Dem trägt Mary Shelley anscheinend Rechnung, wenn sie als Grabinschrift für Shelley die Worte wählte. "Cor cordium".

9/10/11) Herford S. XIV.

Reich aufrichtet, 'which endures and subsists'¹⁰): eine neue Kategorie der Wirklichkeit, eine in der Ekstasis erweiterter Innenwelt (In-Bild-Welt), eine 'reality at a higher point'¹¹). (Herford).

SCHLUSSWORTE.

Eingangs streiften wir kurz unsere methodische Einstellung, unsern Weg und unsere Zielsetzung. Es wurde dabei von dem Versuch einer übergeschichtlichen Wesensdeutung gesprochen, die das Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst in seinem Grundwesen und seiner Grundbezogenheit an einem Vertreter der geschichtlichen englischen Romantik, P. B. Shelley (1792—1822) zu bestimmen unternimmt. Shelley als das Urbild produktiven Dichtertums überhaupt läßt die an ihn aufgewiesenen wesentlichen Züge stellvertretend bedeutsam für alle gleichgearteten rein produktiven Dichter werden. Er spricht für sie alle; das Licht seiner Worte fällt über seine Zeit und Umgebung hinaus. Gesetz und Geheimnis des Schöpferischen sind — in ihrer Zeitlosigkeit erfaßt — ein-für-allemalig.

Sollte der Dichter trotzdem in seiner Abhängigkeit von der geschichtlichen Romantik gesehen und seine Zeitverhangenheit in den Vordergrund gerückt und betont werden, so können wir mit dieser zeitlichen Beschränkung einer geschichtlichen Betrachtungsweise einverstanden sein, wenn Shelley der zeitlose Blick zugebilligt wird, den die Romantik hatte und mit dem sie alle Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit in Ewigkeitsbezügen sah. Gerade Shelley können wir diese Universalität des Blickes nicht absprechen und erkennen am Werk eines zeitgebundenen Menschen die ewig gültige Wahrheit eines Schöpfers und, wenn man so will: die zeitlos unveränderliche Einstellung einer 'ewigen Romantik'.

Rechtfertigen läßt sich eine übergeschichtliche Betrachtungsweise durch nahezu übereinstimmende Aussagen vieler großer und kleiner Geister verschiedener Zeiten und verschiedener Länder. Einige wenige davon sollen die Schlußworte sprechen und das Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst nochmals in seiner zeitlosen Gültigkeit zu eindringlichem und gestalthaft plastischen Wort erheben¹):

1) Als Rechtfertigung der übergeschichtlichen Methode mögen die Worte Heyers gelten: „Wer dem Mythischen nahekommt, in den Bereich seiner träumenden Seele sinkt, in jene Schicht und Schöpfermacht des Seelischen, die nicht ehemals einmal war und wirkte und die wir heute nur noch als gedruckte Bücher zur Kenntnis nehmen könnten — sondern auch im Heutigen noch lebt und waltet“ begegnet dem Ein-für-allemaligen und damit dem Übergeschichtlichen selbst, können wir fortfahren.

I. Schiller spricht:

„Nie hab' ich es noch so sehr empfunden, wie frei unsere Seele mit der ganzen Schöpfung schaltet, — wie wenig sie doch für sich selbst zu geben imstande ist und alles, alles von der Seele empfängt. Nur durch das, was wir ihr leihen, reizt und entzückt uns die Natur. Die Anmut, in die sie sich kleidet, ist nur der Widerschein der inneren Anmut in der Seele ihres Beschauers, und großmütig küssen wir den Spiegel, der uns mit unserem eigenen Bilde überrascht ... wie oft hat meine Phantasie ihr Sprache und Seele geliehen, aber nie, nie als jetzt habe ich in ihr meine Liebe gelesen ... alles liegt in toter Ruhe um uns herum, und nichts lebt als unsere Seele.“ (Brief vom September 1789.)

II. Coleridge spricht:

“In looking at objects of nature, while I am thinking ... I seem rather to be seeking, as it were, asking for a symbolical language for something within me that already and for ever exists, than observing anything new, even when that latter is the case, yet still I have always an obscure feeling as if that new phenomenon were the dim awaking of a forgotten or hidden truth of my inner nature. It is still interesting as a word — a symbol. It is logos the Creator, and the Evolver.“ (Anima Poetae, s. 136.)

III. Richard Heyer spricht:

„Es gibt zwei Wirklichkeiten, in denen der Mensch lebt, ob er es nun weiß oder nicht. Die eine ist die der sinnenhaften Erscheinungen, der sogenannten Tatsachen ... die andere west in einem größeren Ich, das es in uns gibt; in ihr verliert jene ihren Endgültigkeitsanspruch. Dies ist das geheime Innere des Begnadeten, teilzuhaben in selten-seligen Momenten an dieser Schau von oben oder von innen, einzuwerden mit diesem ‚größeren Ich‘, ... dem Göttlichen und Begeisternden ... diesem Überpersönlichen und seiner wogenden, wagenden Schwinge. ... Es gibt jenen höheren Aspekt, jenen spirituellen Standpunkt, von dem aus der physikalische Standpunkt nur relativ ist. Wir erkennen das Wesen an seinen Abwandlungen, in seinen Verschleierungen, das Absolute in den Bedingungen. Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.“ (Kölnische Zeitung, 21. 3. 1937. Der Mensch und die Wirklichkeit. Moderne Psychologie und indischer Mythos.)

IV. Binding spricht:

„Die Geschöpfe der Kunst existieren nicht im Leben. Sie haben ihr eigenes Leben. Sie sind stärker, eindringlicher, unvergeßlicher ... Sie sind keine Abbilder, sondern Eigenbilder (an anderer Stelle „Inbilder“). Ihre Wirklichkeit ist nicht minder groß als die der Natur. Ja, sie ist stärker als die der Natur; denn sie sind einfacher — vereinfacht — sozusagen auf ein Letztes zurückgeführt,

das alle Verworrenheit und Bedingtheit des sinnlichen Eindrucks unserer Umwelt hinwegnimmt. Unerotisch im Sinne der Natur sind sie einem höheren Eros ausgeliefert, dem Eros letzter Gestaltung.“ (Über Inhalt und Schönheit des Werkes von G. Kolbe, s. 13.)

V. Shakespeare spricht:

“We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep“ (Tempest IV. 1. 156.) “The lunatic, the lover and the poet are of imagination all compact ... and as imagination bodies forth the forms of things unknown, the poet's pen turns them to shapes and gives to airy nothing a local habitation and a name.“ (A Midsummer-Night's Dream V. 1. 7—17. — Beides Globe Edition.)

VI. Martin Heidegger spricht:

„Dichtung erweckt den Schein des Unwirklichen und des Traumes (Dichtung sieht aus wie ein Spiel ...) gegenüber der greifbaren und lauten Wirklichkeit, in der wir uns heimisch glauben. Und doch ist umgekehrt das, was der Dichter sagt und zu sein übernimmt, das Wirkliche. ‚Er selbst zu sein, das ist das Leben und wir anderen sind der Traum davon‘. (Hölderlin und das Wesen der Dichtung, s. 13.)

VII. Goethe spricht:

„Suchet in euch, so werdet ihr alles finden, und erfreut euch, wenn da draußen, wie ihr es immer heißen möget, eine Natur liegt, die Ja und Amen zu allem sagt, was ihr in euch selbst gefunden habt.“ (Nach Biese, Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten, s. 3.)

VIII. A. C. Bradley spricht:

“Its (poetry's) nature is to be not a part, nor yet a copy, of the real world (as we commonly understand that phrase), but to be a world of itself, independent, complete, autonomous . . . the two (life and poetry) may be called different forms of the same thing; one of them having (in the usual sense) reality but seldom fully satisfying imagination; while the other offers something which satisfies the imagination but has not full 'reality'“. (Oxf. Lectures on Poetry, S. 5/6.)

IX. Santayana spricht:

“A spontaneous creation of the mind can be more striking and living than any reality, or any abstractions from realities The great function of poetry is precisely this: to repair to the material of experience, ... and then out of that living but indefinite material to build new structures, richer, finer, fitter to the primary tendencies of our nature, truer to the ultimate possibilities of our soul“. (The Sense of Beauty, S. 180.)

X. Ch. Morgan spricht:

"All things seen or apprehended began, in the moment of their contact with him (Sparkenbroke), to lose their intrinsic values and to acquire new values in their relationship to art, a form of experience nearer to reality than life's own. How much easier to suppose, as many did, that sensuous experience was itself reality and that art was but a representation of Nature or, at most, a skilled selection from natural phenomena! But he could not escape from his belief that its selective process was, like a gardener's, creative; it bred new species, transforming and retransforming Nature, until at last life itself became, in certain aspects, a product of art" (Sparkenbroke, Ed. Albatross, S. 135.)

XI. Rilke spricht:

„Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut,
ein jedes Werden stand still.
Meine Blicke sind reif, und wie eine Braut
kommt jedem das Ding, das er will.“

(Stundenbuch, S. 7; Insel 1935.)

XII. L. P. Smith²⁾ spricht:

"... what we have come to value most in art is not the imitation of Nature, but the unprecedented and undreamed of harmonies it creates ... those worlds of beauty and truth and wonder ... which it opens to the imagination. ... 'What the imagination seizes as Beauty must be Truth - wheter it existed before or not' (Keats) ... art is creative, .. in Pater's words it 'adds a new presence to the world'. We seem to recognize the character of something inevitable, something that has a veracity of its own, that, must exist and has always existed, and from which we cannot withhold the name of reality.

We find an equal glorification of the poet's creative faculty, the notion that the artist, and above all the poet, has the power of creating a new heaven and a new earth, a world more real perhaps than the actual one, a universe of mind, concrete, autonomous, independent, and peopled by living beings, created before they are represented as Coleridge said of Shakespeare's characters — out of the depths of the poet's own mind, and, in Shelley's words,

'forms more real than
living man, nurslings
of immortality'.

(Von uns umgestellt und gesperrt.)

(Words and Idioms; Four Romantic Words, S. 129/128.)

2) Smith macht dieselbe Unterscheidung zwischen produktiven und reproduktiven Schöpfern. Er spricht von dem produktiven auch als dem "spontaneous inspired demonic genius", oder "original poet" und erwähnt als solche Shelley, Blake und Walt Whitman (S. 120).

LEBENS LAUF.

Am 2. April 1912 wurde ich, Ernst Happel, in Gladenbach, Hessen-Nassau, geboren und im katholischen Glauben getauft. Ich besitze die deutsche Reichsangehörigkeit.

Von Ostern 1918 bis Ostern 1922 besuchte ich die Volksschule in Gladenbach. Mit einer Unterbrechung von einem Jahre besuchte ich das Realgymnasium in Marburg-Lahn, an dem ich im März 1931 die Reifeprüfung ablegte.

Ich studierte Englisch, Deutsch und Philosophie S.S.1932 in Marburg, W.S. 1932/33 in Berlin, S.S. 1933 in England, W.S. 1933/34 bis W.S. 1935/36 in Marburg. Am 17. Dezember 1936 bestand ich in Marburg die Staatsprüfung für das Lehramt an höheren Schulen. Der Tag der mündlichen Doktorprüfung war der 14. April 1937.

Meine akademischen Lehrer waren: Prof. Deutschbein, Prof. Maync, Prof. Mitzka, Prof. Mahnke, Prof. Jaensch in Marburg, Prof. Petersen, Prof. Spranger, Prof. Hartmann in Berlin.